Auguste Rodin

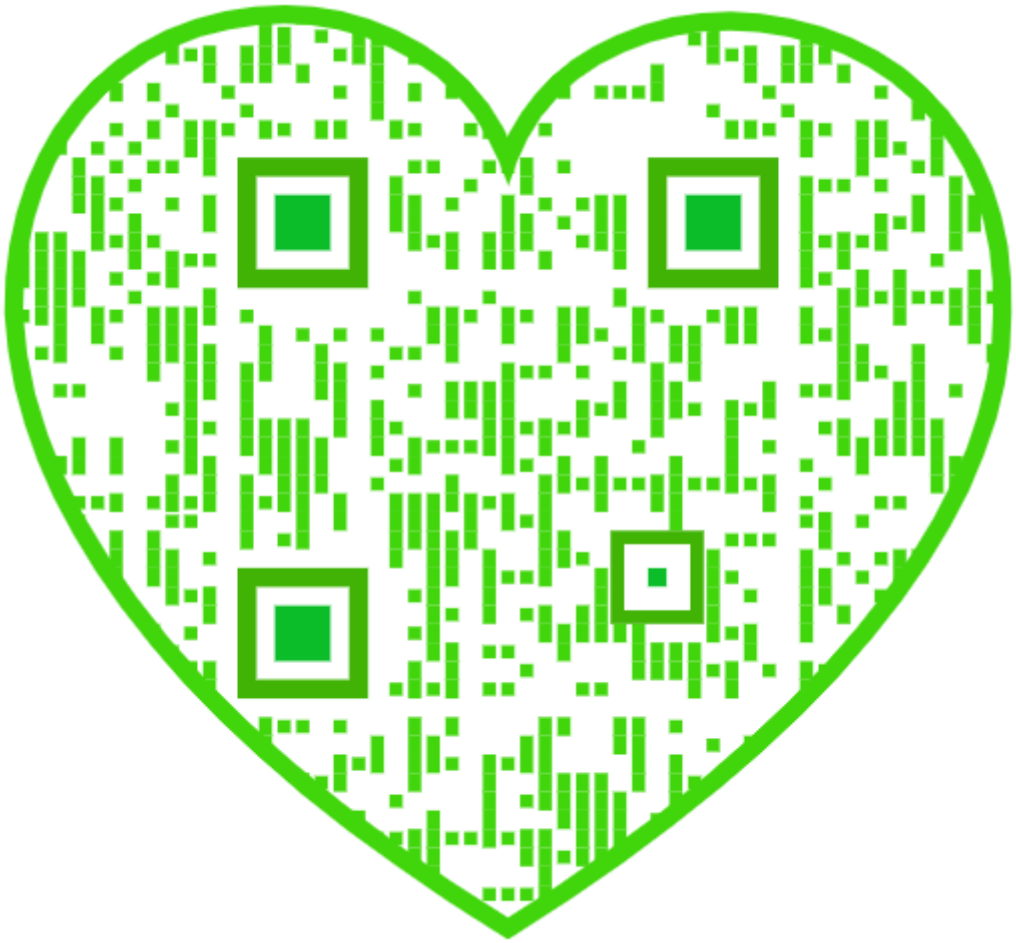
Just Havelaar

bron
Just Havelaar, *Auguste Rodin*. Sijthoff, Leiden 1920

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/have002augu01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Voorwoord]

Deze studie is de samenvatting van een reeks lezingen, door mij tijdens het afgeloopen jaar in wisselenden vorm gehouden.

De citaten werden grootendeels ontleend aan: ‘Auguste Rodin, l'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell’ en: ‘Judith Cladel, Auguste Rodin pris sur la vie’.

Amersfoort, Herfst '19.
J.H.

Auguste Rodin

Rondom Rodin is veel gestreden. Zeer veel reeds werd over hem en zijn arbeid geschreven. Het is met schroom, dat ik besloot de talrijke Rodin-studies nog met deze te vermeerderen; want menigeen dier geschriften bewijst hoe zwaar een taak het is, Rodin zuiver te beoordeelen, samenvattend te zien[1)]. Rodin blijft een verwonderlijk eenzaam verschijnsel in de kunst, in de beschavings-sfeer zijner dagen; hij is een figuur die slechts door spitsvondigen uit de maatschappelijke verhoudingen en toestanden van den tijd ‘verklaard’ kon worden; de theorieën van het historisch materialisme doet hij te niet; en toch zien wij juist hem als representatief voor zijn eeuw en voor zijn wereld. Hij staat eenzamer te midden van zijn omgeving dan zelfs een Rembrandt of Michel Angelo. Hij scheen soms wankel van karakter, in zijn geestelijken groei bespeurt men geen strenge en klare lijn van noodzakelijkheid, - en toch behoort hij

1) Over het geheel is de Rodin-litteratuur meer lyrisch dan preciseerend; wat te begrijpen is. Het bekende en voor de kennis van Rodin's persoonlijkheid onmisbare boek van Gsell (Auguste Rodin, l'Art) verraadt bovendien te vaak den journalist. Het moet kritisch gelezen worden.

tot de weinige kunstenaars-persoonlijkheden ter wier wille het nageslacht ons eerbiedigen zal. In het geheel van zijn werk komen vele weifelingen voor en zelfs vergissingen, - toch is hij niet slechts de machtigste beeldhouwer der laatste eeuwen, de universeelste sinds Michel Angelo misschien, maar hij is ook, in onze eeuw der ontredderden en der zoekenden, een der laatste waarlijk groote en volledige beeldende kunstenaars van Europa.

Rodin is een samenvatting. Hij was dit ook in dien zin, dat hij al de krachten, die ons hebben gevormd, hereend openbaarde; dat hij den Griekschen geest en den Gothisch- Christelijken geest samenvatte in zijn Renaissancistisch gestemde scheppingen; dat hij de schoonheden der Italiaansche Renaissance samenvatte in zijn modern gemoed; dat hij, impressionistisch levensverheerlijker, ons al de overwinningen der vroegere geslachten en al de onrusten en verlangens van den eigen tijd nogmaals beleven deed, dat bij die vele geestelijke krachten wist saam te vatten tot 't geheel zijner universeele persoonlijkheid. Een samenvatter is Rodin vooral in den historischen zin. Hij is een dier grooten, die hun macht daaraan danken, dat zij *laatsten* zijn. Wanneer men de kunstenaars onderscheidt in twee groepen: zij, die - onhandig misschien, maar overtuigd - de nieuwe cultuur verkondigen, èn zij, die - zacht en weemoedsvol, breed en machtig - den geest der tijden voor 't laatst gestalte geven, die ons waarschuwend doen beseffen welke schatten wij erfden, wij te bewaren hebben, dan behoort Rodin tot de zich-herinnerenden, meer dan tot de verwachtenden. Rodin behoort tot 't geslacht der groote Renaissancisten, niet tot dat van een Berlage of Van Gogh. In het laatste hoofdstuk dezer studie zal ik, zijn plaats nader bepalend, onderzoeken in hoever deze groote onrustige mee gestaan heeft

in de gelederen van hen, die de verstrooide krachten verzamelden, die door een nieuwen wil bezield waren: zeker was hij *niet* groot geweest, indien hij louter herinneringen had bijeengegaard. Hier echter zij reeds gezegd, dat veel hem scheidt van 't jonge geslacht. Rodin heeft geen school gesticht, geen althans in verhouding tot zijn beteekenis. Zijn Daad heeft geen voorbeeld kunnen zijn. Op zijn schepping viel niet verder te bouwen. Zijn geest heeft de jongeren bevrucht, werkt scheppend in hen voort, maar gereïncarneerd in vormen, die hij niet zocht, niet kende.

Heel zijn persoonlijkheid miste de onwrikbare karakter-kracht der willende en leidende idealisten. In zijn blik was niet de rustige onverzettelijkheid en de doelbewustheid van hen, die af-palen om op te bouwen. In zijn blik vlamde niet het vuur van opstand en van verwachting, straalde niet de klaarte van de ééne zekerheid. Zijn blik was op het kosmische gericht en niet op het ethische: de verschrikkingen onzer verwarde wereld zijn hem niet tot een gewetens-obsessie geworden. En als hij klaagt over de maatschappij, waarin hij te leven heeft, over die wereld die aan geld denkt en aan genot en aan praktisch nut, maar die de schoonheid noch begrijpt, noch verlangt, over de verburgerlijkte beschaving die gedoemd is verdeeldheid en ontevredenheid te scheppen, als hij klaagt over zijn eenzaamheid, klaagt over 't verloren verband tusschen kunstenaar en menschheid, als hij soms klaagt dat hij geen beelden maken kan die zich voegen in de monumenten van zijn, volk, dat zijn beelden verlorenheden moeten blijven, - het is om fierder zich in zijn eenzaamheid terug te trekken. Lang heeft hij in eenzaamheid zich voorbereid, lange jaren in vergetelheid gearbeid, miskend, zonder vrienden, zonder begrijpers: deze

eenzaamheid heeft hem gestaald, op zich zelf terug gedrongen.

Maar er is een gemeenschap der geesten, door alle eeuwen heen, waarin hij argeloos, onbestemd, gelooft. Geen maatschappij zal hem beletten zich één te voelen met al hen, die eens de schoonheid zagen. Geen maatschappij zal hem ontrukken aan zijn droom, zal hem vervreemden van zijn eeuwig Zelf. En rustig, gelaten, als een Zeus, zal hij de krioelende wereld om hem heen overschouwen en in de dwaze menschen de goddelijke menschheid, met haar verlangens, haar vermoedens, haar heilige droomen, blijven herkennen. De mensch is onbelangrijk, maar groot en schoon is het geheel der menschheid als instrument van den Geest, die de natuur, die 't universum bezielt; schoon is de menschheid als manifestatie van 't universeele Leven.

Zijn blik op de wereld is de Olympische, de samenvattende, vergarende; het is de schouwende blik van Zeus, die niet was een strenge en strijdende God, maar een passieve en milde, die een zwakke kon schijnen daar hij een wijze was. En wat de samenleving Rodin onthield, zou de Natuur hem schenken: het kosmisch bewustzijn, de pantheïstische levens-liefde. Als zijn beelden geen plaats hadden in de gemeenschap, dan zou hij ze in harmonie doen zijn met 't mysterie der natuur. Een beeld is voltooid als het tot den geest der natuur terugkeert, zeide Rodin.

Rodin en het 19e eeuwsche Frankrijk

Rodin is de groote kunstenaar van Frankrijk na '70, van het vernederde en zich zelf nog veel dieper vernederende Frankrijk. Dit Frankrijk, met zijn verrotte politiek, waaraan de waardevolle krachten van 't volk zich steeds meer onttrokken, met zijn dilettantische theater-rechtspraak, zijn verknoeide en verkankerde administratie, zijn verleugend boulevard-scepticisme, zijn zieke en perfide pers, met al zijn misbruiken, zijn ijdelheden, zijn vooze ambities, het vervallen Frankrijk, dat in '70 terecht en vergeefs getuchtigd werd, heeft niet opgehouden groote persoonlijkheden voort te brengen. Het is groot gebleven daar, waar de afzonderlijke persoonlijkheid zich geestelijk kon doen gelden: in wetenschap, in litteratuur, in beeldende kunst.

De Fransche degeneratie heeft zich, zeker, ook in het kunst-leven weerspiegeld. Daar was vooze kunst genoeg, schijn-kunst, leugen-kunst al te veel. Snobbisme, genotzucht, mode en eerzucht omwoekerden de geestelijke schoonheid. Maar wij behoeven hier niet huichelachtig te blijven spreken over bizonderlijk *Fransche* zonden: wat wij Frankrijk verwijten, moet ook op ons zelf worden toegepast, in zoover we althans *leuend* waren en niet roemden in de deugden van een ontijdig en doodsch pro-

vincialisme, in het provincialisme van den ‘realist’ Hildebrand of van Potgieter den ‘romanticus’! Gansch Europa was ziek, voor zoover het niet sliep. Alleen uitten zich de ziekte-verschijnsels in 't feller levende Frankrijk schriller. Zoo andere landen zich fatsoenlijk hielden, 't was niet uit gezondheid, maar uit levenloosheid. Een levende zondaar nu kan door het leven zelf worden gestraft en genezen, maar de levenlooze zondaar houdt zichzelf voor braaf.

Het 19e eeuwsch Europa overschouwend, krijgen we dit algemeene beeld: 'n zieke, verworden wereld, doch één land, dat - zieker en verwordener dan alle overige - tevens grootscher mogelijkheden bevatte; één land, dat voortging in zijn uitzonderlijke vertegenwoordigers, groot te willen, groot te voelen, groot te doen: Frankrijk. De Fransche geest heeft Europa, heel de 19e eeuw door, gedragen. Duitschland zelf, de tuchtigende overweldiger, moest bewonderend tot zijn geboeiden vijand opzien. Hoe hoonde Nietzsche zijn landgenooten, hoe vereerde bij het hooge en fijne intellect van Frankrijk; hoe moest hij 't vereeren, zonder ooit die fijnheid, dien eenvoud, die klaarte zich te kunnen eigen maken! Hoe vereerde hij Frankrijk met jalousie! Hebben niet haast alle Europeesche kunstenaars dier dagen zich Frankrijk's schuldenaars geweten? Onze eigen herleving van de schilderkunst in '60, van de litteratuur in '80, was grootendeels door Frankrijk geïnspireerd. En de geweldige Russische litteratuur ware zonder 't Fransche voorbeeld niet te denken.

Is de levens-kracht alléén voldoende verklaring voor den rijkdom van Franschen geest in een tijd van zoo diepe ontreddering? Het leven, aan zich zelf overgelaten, verwildert. Trots zijn maatschappelijk verval bleef Frankrijk het land

der geestelijke tradities, der eenige traditie, welke Europa duurzaam onderging: de Latijnsche. En is de Latijnsche geest ons niet het begrip zelf en het concreet symbool van alle levende traditie? Want traditie beteekent gemeenschaps-besef. En de Latijn, hoe individualistisch ook, kent niet de zedelijk-religieuze persoonlijkheids-idee, welke den Noorderling kwelt en heiligt. Religie en moraal hebben voor den Latijn steeds een hiërarchisch karakter. De Noorderling mag zijn aard niet verloochenen, want 't zou verloochening van zijn roeping zijn, maar de waarde van 't gemeenschaps-gevoel zal hij telkens van den Latijn moeten leeren.

Frankrijk is het land, dat de diepst ingeleefde geestelijke cultuur bezat en bezit van alle Europeesche landen. !n Frankrijk verrees niet de eenzame heros, het uitzonderlijk wereld-genie: niet een Dante, een Shakespeare, een Rembrandt, een Beethoven; maar de Fransche geest steunde op een dieper fundament van cultureele krachten. De rijke bloei van Frankrijk's groote en kleine talenten wortelde in een ouden en wèl toebereiden bodem. En daarom, omdat Frankrijk levend was, vurig, bewogen, en tegelijk de tucht der oude tradities erkende, kon de Fransche geest, eeuw na eeuw, Europa bevruchten. Nooit is er die stroom van emotioneel leven verdroogd. Italië, Duitschland, Spanje, Engeland, Holland hadden alle tijden van macht en tijden van geestelijken dood; tijden, dat een stem opklonk uit deze landen, de wereld over, en tijden van stilte, van ontmoediging en dofheid. Anders in Frankrijk! Daar waren groote, roemrijke tijden; maar ook de kleinere bleven belangrijk. Ook in de kleine tijden bleef men luisteren naar de stem van Frankrijk. Eerbiedwekkend is er de aangesloten reeks talenten, eerbiedwekkend van verscheidenheid en van geestelijke kracht, maar eer-

biedwekkend ook door de lijn der traditie, die er de verscheidenheden bindt. De honderden werken er samen, van geslacht op geslacht, aan het monument der Fransche beschaving.

Het is door dezen grond van traditie, die een geestelijke gemeenschap vormt, dat nergens in West-Europa de kunst zoo diep het volks-geheel is blijven beroeren. Zij is er nog een levend element gebleven der volks-beschaving. Het Fransche volk is een *musisch* volk. Het kent zijn schrijvers, zijn schilders; het bewondert ze, of... verguist ze. Want de slechte tegenkant der kunst-populariteit bestaat in de domheid der miskenning. Een volk, dat zijn kunstenaars niet kent, kan hen niet miskennen. De kunstenaar, zoon van zulk een volk, rekent op geen erkenning: hij rekent op onverschilligheid. Waar echter de mogelijkheid der liefde is, daar is de mogelijkheid van den haat.

Wij, in Holland, kennen niet den feilen strijd rondom de kunst, die in Frankrijk gewoed heeft en nog voortdurend woedt. Wat hier de kunstenaars daardoor wonnen aan rust, verloren zij aan levens-volheid; wat de Fransche kunstenaars aan stilte verloren, wonnen zij aan menschelijkheid. Het gevaar, voor den Hollandschen kunstenaar, ligt in de verschrompeling van zijn eenzaamheidsbestaan, in de engheid en ijlheid van zijn vertroeteld egotisme. Zoo vaak vraagt hij zich af waarom hij toch zich inspant en voor wie. Als hij spreekt, er is geen die antwoordt. De kunstenaar in Holland schijnt te arbeiden voor den - afgunstigen - Hollandschen kunstenaar en niet voor het Hollandsche volk. Dat heeft klein en bedompt gemaakt de sfeer van zijn geest; dat heeft de levens-bronnen van zijn hart doen verdrogen; dat heeft hem belet te leven en eerst mensch te zijn, vervolgens kunstenaar. Het heeft hem doen vergeten, dat de meest groote

gevoelens ook de meest algemeene en eenvoudige zijn. Het heeft hem doen zoeken naar aesthetische verfijningen. Want het populaire bleek telkens het banale, het burgerlijk-gemoedelijke, het stichtelijke.

Maar voor den Franschen kunstenaar ligt 't gevaar in de mogelijkheid, in de *zucht* verstaan te worden, in het succes. Zoo zuiver als het lied der nonnen is, dat ter glorie Gods gezongen wordt, zoo ijdel klinkt vaak de geschoolder, de machtiger stem eener luidruchtig gevierde concert-zangeres. - Het gevaar voor den Franschen kunstenaar ligt in de ambitie. Want de ambitieuze kunstenaar is de bedorven mensch.

Dit gevaar heeft zich tot in de 19e eeuw niet zoo vernielend geopenbaard als thans. De tweespalt echter tusschen kunstenaar en maatschappij is ten leste ook in Frankrijk gevoeld. Zij berustte op psychische feiten, die voor gansch Europa gelden, feiten die wij thans onbesproken zullen laten. De moderne wereld is nu eenmaal meer op het stoffelijke gericht, dan op het ideëele. Zij vraagt naar wat ‘nuttig’ is en niet naar wat goed is en schoon. En hoe on-nuttig, hoe heilloos, wordt 't nuttige, zoodra het van 't goede gescheiden blijft! Indien de enorme energie, besteed aan stoffelijke belangen, ook den geest had gediend, in plaats van geest en moraal te ondermijnen, hoe veel edeler was dan onze wereld! Wij zien wat er terecht komt van een samenleving, die jaagt naar nut en macht en weelde, maar die den geest verloochent. Wij zien in welke schande een wereld verzinkt, die ingenieurs en politici en handels-magnaten en militairen vereert, om haar denkers en dichters alléén te laten. Zij zal eindigen die denkers en die dichters zelf te vertroebelen, 't zij ze Fransch spreken of Duitsch.

juist omdàt Frankrijk het land is eener vaste

volks-traditie, werd er 't modern conflict tusschen kunst en samenleving veel tragischer ondervonden. De lief de van het Fransche volk voor de vertegenwoordigers van het geestelijk leven, moest omslaan tot haat toen volk en kunstenaar elkander niet langer verstonden.

leder zegt, dat we leven in een tijd van overgang. De candidaat voor de Kamer zegt 't vanaf zijn spreek-gestoelte, de barbier zegt 't in zijn winkel, de schooljongen als hij zijn huiswerk moet maken. Maar elke tijd is overgang, want tijd beteekent beweging en beweging verandering. Waar geen overgang is, daar is geen leven.

Het leven echter is niet uitsluitend overgang. Het symbool des levens zien wij niet in den weerhaan. Het leven vormt een verhouding van overgang en stabiliteit. Er is verandering: niet echter dwalenderwijs, doch in een bepaalde richting. Er is bewegelijkheid genoeg om de voortdurende verandering mogelijk te maken; er is vastheid genoeg om het proces van verandering niet te doen verbasteren tot een proces van verwildering, van zelfverspilling.

Wanneer dus allen vaststellen, dat wij leven in een tijd van overgang, bedoelt men dat we richting missen, dat de wet der verandering die der stabili; teit overheerscht.

Wij hebben de richting verloren. Wij missen traditie.

Die beide levens-machten: overgang en stabiliteit, worden uitgebeeld in de begrippen persoonlijkheid en volk. De persoonlijkheid is de levensvernieuwer, het volk de levens-behouder. De persoonlijkheid is revolutionair, het volk traditioneel. (En als het ‘volk’ in den engeren zin, wanneer het proletariaat revolutionair wordt, massale ‘persoonlijkheid’ wordt, dan is ‘the time out of joint’!).

De persoonlijkheid eischt vrijheid, het volk wet en orde. En daarom zal er steeds een zekere strijd bestaan tusschen persoonlijkheid en volk.

De volks-massa gaat niet vooraan in de ontdekkingen van den geest: het volgt, bewaart en consolideert. Het is de persoonlijkheid, die 't nieuwe brengt, die 't nieuwe ideaal gelooft en de nieuwe werkelijkheid ziet. Maar onwillekeurig verlangt de persoonlijkheid de steun van 't volk, de hereening met 't volk, daar zij anders, in haar verlatenheid, inboet aan volheid en breedte. De persoonlijkheid krijgt boven-persoonlijke, men kan zeggen *symbolische* beteekenis, door de stem te zijn van zijn volk. Zoo kon in Frankrijk een Victor Hugo, die ‘vuurtoren aan de nonsens-zee’ (volgens Nietzsche), nog een representatief karakter hebben. En Rodin kon den ‘Hugo’ beelden, naakt, als een Olympiër; en dit beeld kon worden geplaatst midden in het openbare leven van Parijs. Maar men zou niet een naakten ‘Potgieter’ kunnen plaatsen in een Amsterdamsche straat. Rodin kon in dit beeld, evenals in zijn ‘Balzac’, zijn held *overschatten* en toch de verbeelding, die deze persoonlijkheden opwekken, juist uitdrukken.

Wanneer wij zeggen te leven in een overgangstijd, bedoelen wij, dat 't geestelijk contact tusschen ‘persoonlijkheid’ en ‘volk’ verbroken is. Zulk een tijd was, ook in Frankrijk’, de tweede helft der 19e eeuw. Frankrijk, het land der beschavings-traditie, kon groote en vaste persoonlijkheden voortbrengen, die de dragers bleven der volks-cultuur, maar zij werden niet langer verstaan. Na Balzac, na Hugo vooral, scheen alleen nog Zola tot de massa te spreken: en juist in Zola zagen degenen, die de volks-traditie met overtuiging herstellen wilden, een verkrachter van Frankrijk's geestelijk verleden, van den Latijnschen geest. Nooit was een Barrès

grooter, dan in zijn onrechtvaardige vervloekingen van den machtigen romancier!

De geestelijke gemeenschap brokkelde uiteen. Juist die kunst, welke, meer dan eenig andere, door geheel een volks-beschaving gedragen en gestuwd wordt, de architectuur, lag dood. Frankrijk, dat, krachtens zijn diep ingeleefd traditionalisme, het rijkste architectuurland van Europa mag heeten, bracht in de 19e eeuw geen oorspronkelijke bouwkunst meer voort. En in onze dagen, bij 't moeizaam herleven van de architectuur en van de ambachts-kunsten, bleek het niet meer voorop, niet mee te gaan en verstrikt te zijn geraakt in de sinds lang reeds doode vormen van't Verleden. Traditie was verstard tot conventie. Juist omdat Frankrijk het land der gemeenschapscultuur is, stond 't thans in levend stijlbesef ten achter bij Duitschland, Engeland, Amerika, België, Holland, of Scandinavië.

Sprekend over ‘volk’ hebben wij nog slechts aan de ontwikkelde burgerij te denken. Onze ‘democratie’ had de groote volks-massa zelf zedelijk vermoord, gansch Europa over. Behoeft't nog gezegd? De ambachten, met hun prachtige moraal, lagen verpletterd onder 't geweld der machine. De godsdienst, die groote opvoeder en opheffer der menigte, bleek ondermijnd door verstands-scepticisme, of was verstard en verstompt. Het leven had, voor den arbeider, alles verloren wat 't leven levenswaard maakt. Alleen de politiek was hem overgebleven tot geestelijk voedsel: en wij weten wat ze waard is, de moderne politiek, wat ze waard is als opvoedster! De politiek kan nog alleen maar het restje menschelijke waardigheid en wijsheid verknoeien. Zij kan alleen nog maar leeren een groot mensch te beschimpen om een verschil van principe. Wij weten, wat ze aan onheil gesticht heeft in het

hart der volken, die beginsellooze principe-politiek, die konkel-politiek der ambitieuzen.

Het misverstand tusschen het burgerlijk cultuurvolk en de groote kunstenaars van Frankrijk is de tragedie geweest der Latijnsche beschaving. De wond, die Europa's cultuur-leven reeds sinds eeuwen verscheurde, werd ten leste ook in Frankrijk gevoeld, en daar schrijnender dan ergens eiders. Wat in een traditie-arm land als het onze reeds in de 17e eeuw plaats vond: de miskenning van een genie als Hercules Seghers, als Rembrandt, de geestelijke verbanning van den kunstenaar, wat toen in Holland *voor 't eerst in de geschiedenis der wereld* plaats greep, heeft steeds grooter verhoudingen, steeds algemeener vormen aangenomen: toen deze cultureele ramp eindelijk ook dat land aantastte, waar de geestelijke traditie het sterkst gebleven was, Frankrijk, toen uitte zich deze tragedie ook het wreedst. Miskenning sloeg er om tot haat.

De schoone Latijnsche traditie leefde, stuwend, voort in de afzonderlijke kunstenaars, leefde in hen vernieuwend, scheppend. Maar wat er van leefde in het volk, was een schijn-leven, de doode schijn van schoolsch, schoolmeesterachtig klassicisme; het was een gesierde dood, een mooie leugen, een leelijke pedanterie. Traditie was verworden tot een zaak van overlevering alléén.

En zoo is het mogelijk geweest, dat het bedorven Frankrijk toch voortbracht een universeele persoonlijkheid als Rodin, dat Rodin terug kon wijzen op de oude, rijke traditie van Frankrijk, dat in hem de geest herleefde die de Fransche kathedralen schiep èn de geest die de Antieken bezielde, dat hij een synthese was van Frankrijk's glorieus verleden, - terwijl hij toch de haat opwekte der officieele wereld, een haat die hij jaren aaneen te doorstaan had, die in den grond misschien nooit werd over-

wonnen. Zoo is het mogelijk geweest, dat deze laatste groote vereerder van 't leven, van den Griekschen geest des levens, gehoond werd door hen, die de dragers van dien geest dachten te zijn. Alleen een man, zoo sterk, zoo geduldig, zoo plicht-getrouw als Rodin kon deze tegenwerking zoo lang doorstaan, zonder te capituleeren, zonder de massa te vleien, maar ook - en dit is het bewonderenswaardigste - zonder verbittering. Hij kon mild blijven en sterk zijn.

Maar zoo is tegelijk mogelijk geweest, dat de universeele Rodin, die zijn leven lang de orde zocht, den chaös haatte, die de synthese zocht, toch door de overtuigingloosheid van zijn tijd werd aangetast, zoodat hij blijven moest een onrustige, een wankele, een zoekende, een mensch die plotseling, in een opstuwing van geestelijke drift, grootsche overwinningen behaalde, om daarop weer andere, tegengestelde idealen na te streven, een kunstenaar, die 't klassicisme, de Gothiek, het realistisch impressionisme begreep, erkende, maar vergeefs te verzoenen trachtte. Hij was een mensch die slechts aarzelend zijn idee te benaderen zocht.

Rodin en de kunst zijner dagen

Toen Rodin te arbeiden begon en om zich heen zag naar een kunst, die hem opvoeden kon en ten voorbeeld zou zijn, vond hij nauwelijks een beeldhouwkunst: een schilderkunst bloeide. Een schilderkunst overheerschte, die de beginsels der sculptuur te verloochenen scheen.

Wij kunnen zeggen, dat de beeldende kunst zich op twee, elkaar tegenover staande wijzen uitdrukt: op de wijze der architectuur en op die der schilderkunst. - En men behoeft geen dogmaticus te zijn, om het architectonisch beginsel het belangrijkste te noemen. Want als de schilderkunst architectonisch wordt, dan is zij een kunst van rythmische samenvatting, van die bezonnenheid welke de minst tijdelijke en de meest algemeene gevoelens tot bewustzijn brengt, dan wordt zij wijd en diep van geest, dan verklaart zich haar vorm en verrijkt zich haar inhoud. Maar als de schilderkunst uitsluitend schilderkunstig blijft, wanneer zij aan het rythme, aan het stijl-beginsel der architectuur geen deel meer heeft, dan zal zij in zich zelve nog zuiver zijn wellicht, maar klein van inhoud, vluchtig van vorm; dan heeft zij aan samenvattende universaliteit, aan symbolischen zin verloren; dan is zij de meer oogenblikkelijke uitdruk-

king geworden van een zintuigelijk en louter subjectieve aandoening.

Wij kunnen onderscheiden: ontroering en aandoening; de ontroering, die een zelfscheppende, vrije geestes-macht is, boven-individueel, universeel, objectief; en de aandoening, die gebonden blijft aan de stof, die lijdzaam is, die passief ondergaat, die de uiting is van den zinnelijk individueelen mensch. De ontroering is intuïtief, de aandoening instinctïef. De mensch der geestelijke ontroering is 'persoonlijkheid', die der zintuigelijke aandoening 'temperament'. De eerste vraagt naar den zin des levens, de laatste heeft genoeg aan den rijkdom zijner stemmingen. Meditatie is ontroeringsleven, sensatie aandoenings-leven. De aandoenings- mensch zal nooit begrijpen wat ontroeringsleven is, maar omgekeerd bevat het intuïtief ontroeringsleven alle vreugden en smarten, alle ervaringen, alle stemmingen en schoonheden van het leven in de sfeer der aandoening: deze echter zijn tot *middel* geworden, tot instrument; zij zijn de stuwende krachten van den geest, die het rijk der zinnen nooit verlaten kan, die in den strijd met de machten der aarde zich zelf verwezenlijkt. De aandoenings-mensch verstaat niet dien moeilijken strijd: levend op indrukken, tracht hij. niet deze indrukken tot wijsheid te verwerken. Hij leeft, maar bouwt niet op. Hij ziet de wereld, maar doorschouwt haar niet: het zien zelf is hem genot genoeg en het genot verzadigt hem. Hij kent de loutering niet der zelfbezinning: hij vreest de contemplatieve en zich herinnerende en herinneringen ordenende bezinning, die hem het liefste, wat hij heeft, zijn spontaniteit, ontrooft, zonder hem iets terug te geven. Hij kent den droom misschien, de teedere stemmingsdroom, maar deze droom rijpt niet tot de synthese der verbeelding. Hij verwijt den

schouwenden verbeeldings-mensch gemis aan spontaniteit: en hoe vergist hij zich!

Het architectonisch beginsel dan der beeldende kunst, drukt het leven uit der samenvattende en verbeeldingsvolle ontroering.

Aan den eenen kant brengt de beeldende kunst den kathedraal-bouw voort, aan den anderen het impressionistisch schilderij. En tusschen beide polen in staat de beeldhouwkunst. Het beeldhouwwerk is individueeler en geeft directer levens-uitdrukking dan de architectuur en het is meer stijlvol gebonden, meer noodzakelijk samenvattend dan het schilderij.

Juist die samenkoppeling van het abstracte en dramatische, van het algemeene en van het persoonlijke, maakt de bizondere schoonheid uit der beeldhouwkunst. Het beeldhouwwerk kan niet zoo licht, als 't schilderij, de uitdrukking zijn van 't vlietend oogenblik: het is van nature een completer schepping; het is een *conceptie*. En aan den anderen kant zal het lichter dan de architectuur mogelijk blijven als daad der afzonderlijke, geniale persoonlijkheid. Het kan niet leven zonder stijl-begrip en zonder de psychische waarden, waarvan elke stijl een uitdrukking is; het berust op een geestelijke traditie; - maar het is van deze traditie niet zoo afhankelijk als de volstrekte gemeenschaps-kunst, de architectuur.

Toen Rodin te arbeiden begon, was er geen architectuur en nauwelijks een beeldhouwkunst. (Want er leefde geen gemeenschapsgeest meer, geen levens-stijl, geen cultureele traditie). - Daar was een schilderkunst. Er was een schilderkunst, die de meest subjectieve aandoeningen op de meest subjectieve wijze uit te drukken zocht, een kunst die de laatste en laatst mogelijke consequentie heeten mag van een eeuwen-durend proces van

verindividualiseering[1)] menschen vormden geen menschheid meer: men leefde van elkander afgezonderd. Men teerde op zijn individueele aandoeningen. De verheffing van eenig gemeenschapsidealisme ontbrak. En de kunstenaars zochten de eenzaamheid der natuur, die de laatste vertroostster was. De milddadigheden der natuur te ondergaan,. zich te laven aan het stemmings-beeld der natuur-wereld, zich te verzadigen aai) zintuigelijke natuur-indrukken: dit was doel en wezen der kunst geworden.

Wat had een universeele geest als Rodin van deze kunst, van 't impressionisme, te leeren? Rodin was een van hen, voor wie niets verloren gaat; hij behoorde tot hen, die erkennend door het leven gaan, die verzamelen en verzoenen.

Er zijn groote erkenners en groote afwijzers geweest. Men kan groot zijn door zijn gave van bewonderend aanvaarden, van synthetisch vergaren; èn groot van willende overtuigingskracht, groot is door zich grenzen te stellen. De schouwende mensch is groot en de richter is groot; Goethe èn Tolstoï,

Rodin was een Goethiaansche natuur. Hij is een laatste geweest; een voltooier, een alzijdig (V erkennende. Hij had zóó te zijn om *iets* te zijn. Hij had geen keus, hoe vol gevaren deze levens-houding ook schijnen mag in een tijd, die nog slechts het aesthetisch dilettantisme der overtuigingloоze albegrijpers en de enge onverzettelijkheid der dogmatici schijnt te kennen.

Van de impressionisten leerde Rodin de gaaf der kinderlijke licht-bewogenheid; hij deelde hun ge-

1) Ik moet hiervoor - evenals voor de beschnouwingen over het architectonisch en schilderkunstig principe der beeldende kunst - den opponent verwijzen naar mijn ‘Symboliek der Kunst’.

voelige vereenzelviging met de natuur, hun teedere vertrouwdheid met de wereld der natuurverschijnsels; hij onderging, als zij, de vleiende weldaad der zinnelijke aandoeningen, de schoonheden van het vlietend licht, van het atmosferische, van de vervloeiende vormen. Dit bleven positieve winsten voor hem, die zich verheffen zou tot een natuurcultus, extatisch en centraal als de geheimzinnige natuur-vereering van Jean Jacques Rousseau, dien hij zijn leven lang zoo gaarne las; wijd en kosmisch als de pantheïstische der Grieken, wier discipel hij zich noemde. Zoo kon Rodin deze kleinere wijsheid verwerken; want het impressionisme zelf was aan zulk een natuur-beschouwing vreemd.

Maar een dieper element der impressionistische kunst kon Rodin overnemen, en thans zònder den noodzaak het om te scheppen. Het was de kunst van het bewogen moment, van de *drift*; het is de schoonheids-uiting geweest van een donker en woelig wils-leven, van een nerveuze levensonrust. Het was de aesthetische belijdenis van een menschheid, die - zonder de richting te zien of het doel te kennen - zich ontworstelen ging aan 't naturalisme.

De wereld-beschouwing, die in filosofie, wetenschap en kunst het ‘naturalisme’ genoemd is, begreep den geest als een geleidelijke *voortzetting* van het natuur-leven. De tweespalt van natuur en geest werd hier ontkend; een verzoening tusschen beide behoefde niet gezocht te worden. Het Purgatorium van den zedelijken strijd was opgeheven. Hemel en aarde vervloeiden tot ééne wereld. De mensch, dat koninklijk dier, voelde zich in deze wereld volkomen op zijn gemak en vroeg zich geen dwaze vragen meer af. Maar de Al-Eenheids-gedachte van deze leer was de pantheïstische niet, was in 't

geheel geen mystieke en moest haar bezieling putten uit de suggestie harer hoofdletters.

De vlakheid dezer anti-dramatische, on-psychologische en weinig wijsgeerige levens-beschouwing zien wij in het impressionisme overwonnen. Het is de uiting van een menschheid, die, den schoonen schijn der wereld als stemmings-beeld genietend, toch hunkeren blijft naar een leven van vrijer en - geestelijker verbeelding. Het is de kunst van een *onbevredigd* materialisme. Het is een koortsachtig *verzet* tegen het platte rationalisme en tegen het verbeelding-doodend mechanisme onzer machine-eeuw. Wel vormde voor het impressionisme deze onstuimige en donkere drang naar vrijheid geen noodzakelijk bestanddeel - een jeugdige vreugde om de vlietende schoonheden van het schilderachtig natuur-aspect blijft er het essentieele kenmerk van - maar het bevatte *mogelijkheden* van dramatische verheffing. De natuur-indruk kon zich, in de grootste kunstenaars-persoonlijkheden, tot gevoelssensatie sublimeeren: de sensatie kent reeds een vizioenair verbeeldings-element; het donker vizioen van den onbewusten, in stof gekluisterden geest. De impressionistische kinder-vreugde kon in een nerveus Sturm-und-Drang-pessimisme onderzinken en deze ondergang vormt er de heroïek van; Uit het impressionisme is de onstuimige en vage gevoels-symboliek van 't expressionisme gegroeid

En dit onrustig verlangen, deze willende onbevredigdheid der zinnen, doorstroomt heel Rodin's arbeid.

Maar toch, niet meer dan één element kon het impressionisme zijn in Rodin's kunst. Het is een te uitsluitend instinetieve, oogenblikkelijke en individueele aandoenings-kunst geweest om ooit te komen tot de monumentale samenvatting. Het was de kunst der stijlloosheid. En zoo heeft 't ook niet kunnen

scheppen een psychische verbeelding der menschelijke figuur, terwijl de roeping en de roem der beeldhouwkunst juist deze is: zulk een synthese te scheppen. Het beeldhouwwerk is meer dan natuurimpressie, het is de vrucht van emotioneele bezinning, het geeft een ‘conceptie’. En de menschelijke gestalte zal steeds het schoonste en rijkste motief zijn van alle symboliek.

De mensch is den mensch het belangrijkst. En de groote kunstenaars, die de groote *menschen* zijn, zullen altijd weer beelders en verbeelders blijken der menschelijke gestalte. De geniale verbeelders zijn steeds de meest psychologischen. Ook kan niet worden gezegd, dat 't de 19e eeuw in haar geheel aan psychischen zin ontbroken heeft. Zij bracht de litteratuur voort van een Flaubert, een Ibsen, een Tolstoï, een litteratuur die nauwelijks verband houdt met de landschaps-lyriek der impressionistische schilders.

Zoo veel te grooter zijn er de enkelen om geweest, die ook in de beeldende kunst den mensch in zijn menschelijkheid zagen.

Terwijl de bloei der landschap-kunst dier dagen te begrijpen is als de schoonheids-uiting van den kunstenaar die de maatschappij ontvluchtte, onderscheidt zich de arbeid der psychisch-gestemde figuur-schilders van dien der vroegere geslachten door haar *bewuste* maatschappelijkheid. Terwijl de landschap-kunst anti-maatschappelijk was, doet zich de psychologische figuur-uitbeelding der 19e eeuw kennen als revolutionair-maatschappelijk, als sociaal. Zij, die zich gedrongen voelden de menschheid te beelden, stonden kritisch tegenover de maatschappij. Zij waren opstandigen. Hun kritisch verzet ontspande zich 't zij in den haat, 't zij in een smartelijk belijden van humanistische idealen. De 19e eeuw schiep de hatende karikatuur-kunst

van Daumier tot Thomas Heine; èn zij schiep de episch-humanitaire kunst van een Millet, een Israëls, een Meunier en Van Gogh.

De groote karikatuur-kunst der 19e eeuw, rijk en boeiend in zichzelf, psychologisch en veelzijdig als de roman-litteratuur vanaf Stendhal tot Anatole France toe is geweest, heeft toch niet zich kunnen verheffen tot die synthetische verbeelding, dien monumentalen vorm, zonder welke de beeldhouwkunst niet recht mogelijk is. Karikaturistisch beeldhouw-werk moge al bestaanbaar zijn gebleken, een groote, zelfstandige bloei van sculpturale karikatuur laat zich niet denken. Want de karikatuur leeft van kritische negatie en alle synthese berust op positief idealisme. Het verbeeldingselement, dat in de karikatuur toch juist zoo hevig leeft, verwrong zich steeds in de kronkelingen van het daemonische, bevrijdde zich niet uit de sfeer van het fantastisch-groteske. En het groteske is de omgekeerde, de negatieve verbeelding, de verbeelding die vergeefs tracht zich boven de mislukte realiteiten uit te verheffen, die de realiteiten niet sublimeert, doch persifleert, sataniseert.

Niet de groteske Daumier, maar de pathetische Millet schiep de menschelijke figuur om tot een monumentale gestalte van symbolische waarde. Zooals zijn kameraden, de landschap-schilders, zich van de burger-maatschappij afwendden, zoo is ook Millet gegaan tot de natuur, maar tot het natuurleven in zijn menschelijken vorm: tot hen, die aan de misvorming der maatschappij geen deel hadden, die nog één waren met de onverkrachtbare natuur, tot de boeren van het land, de paria's der beschaving. Hij zag hen als de afgesloofde dier-menschen, in wie geen macht meer is zich te verheffen, in wie alleen maar een heilige macht van dulden leeft. Hij zag hun leven van arbeid zonder arbeids-verheffing,

zonder andere verheffing dan die van plicht en boete.

En zóó had hij hen lief. Want zóó zag hij hen onwillekeurig als de symbolen der menschheid. Millet is de dichter der berusting. En daarom, omdat hij in den boer niet een ‘stand’ zag, maar een vertegenwoordiger van den mensch, een symbool van het leven, daarom kon hij, realistisch hem beeldend, tegelijk een synthese geven en een verbeelding die zich boven het concrete feit verheft, daarom kon hij, ook in zijn vormgeving, monumentaal zijn. Daarom kon hij een breede epische kunst scheppen en gestalten opbouwen, die men zich even goed als gesloten beeldhouwwerken denken kan.

Deze beelden te scheppen zou de taak worden van Millet's geestelijken adept, den Belg Meunier. Maar niet meer leven Meunier's machtige beeldhouwwerken in de Oud-Testamentische sfeer van Millet's verbeelding. Anders is Meunier's conceptie van het leven, van den mensch en van den arbeid. Ook hij ziet den werkman als representatief. Ook hij zegt: de beschaving blijft franje, blijft on-natuur, en de burger telt niet mee; de arbeider alleen is vertegenwoordigend, is symbolisch. Maar Millet's sociale medelijden heeft bij hem plaats gemaakt voor een sociaal geloof, een sociaal enthousiasme. De arbeid is bij Meunier niet langer goddelijke doem, maar menschelijke glorie. De arbeider is de held der aarde.

Hier was dan een groote beeldhouwkunst, voorbereid eer Rodin leefde, tot verwezenlijking gekomen terwijl hij, strevend, zijn moeilijken weg ging, in eenzaamheid. Want alzijdig erkennend stond Rodin in het leven, maar aan het revolutionair, het ethisch-sociaal gevoelen van zijn tijd is hij vreemd gebleven. Rodin is voor onzen tijd het groote voorbeeld van den universeelen, op het kosmische gerichten geest. (Ik kom hier later uit-

voeriger op terug). En zulk een leven vindt zijn steun alleen in de diepten van het eigen Ik. Rodin had zich zelf te belijden, altijd weer opnieuw, altijd weer anders, in zijn verbeeldingen der natuurwereld. Ook Millet en Meunier waren meer dan realisten, en meer dan stemmings-lyrici, doordat zij het concrete feit en de individueele aandoening te veralgemeenen wisten, daar zij in den boer of den arbeider de menschheid wisten te zien, ook zij waren verbeeldings-kunstenaars, - maar, terwijl hunne verbeelding gevoed werd door een sociaal voelen, wortelde die van Rodin in de onbeperkte en eeuwige wereld van zijn menschelijk gemoed. Hij beeldde niet den burger, of den boer, of den mijnwerker: hij beeldde onmiddellijk den mensch, den mensch zooals hij eeuwig was. En nog niet zoozeer den mensch beeldde hij, maar de liefde, de smart, de heroïek, de berusting, het verlangen en den eindeloozen strijd van geest en zinnen. Hij verbeeldde in verwonderlijk rijke veelheid de algemeen-menschelijke ontroeringen. Hij verbeeldde een wereld-beschouwing. Hij beeldde het universeele leven, dat altijd het religieuse leven is. Hij had dit te doen in een tijd, zoo wankel van overtuigingen, zoo arm aan traditie en zoo irreligieus als de 19e eeuw.

En zóó heeft ook die andere groote eenzame in het leven gestaan, Rodin's oudere vriend en vereerde meester: de edele Puvis de Chavannes, die, midden in den triomftijd van het individualistisch impressionisme, droomde van een geheel andersoortige schoonheid, die zijn verheven droom verwezenlijkte in schilderingen, wijdscher en dieper van geest, synthetischer van vorm, dan de stemmings-lyriek zijner tijdgenooten, Puvis, die zich vereenzaamde om des te ongestoorder zijn hooggestemde gemeenschapskunst te kunnen scheppen, waarin de twee cultuurtradities van Europa zich

mengden, die de geestelijke teederheid van het katholisch Christendom vereenigde met de lentevreugde der Hellenen.

Daar waren enkelen meer geweest, die droomden van een kunst, welke, een levend en noodzakelijk element vormend in het volks-bestaan, weer de uitdrukking zou zijn van volks-cultuur. In Engeland waren de Renaissancistisch gestemde Prae-Raphaëlieten voorgegaan, hadden Ruskin en Morris naar de Middeleeuwen terug gewezen. In Frankrijk had Viollet-le-Duc door daad en door geschrifte de Gothiek in eere hersteld. Zij allen, die zich een weder geboren Gothiek dachten, maar een Gothiek doorluwd van Grieksche natuur-weelde, van Grieksch pantheïsme, waren terug-schouwers; zij moesten te meer historischen zijn, naar gelang ze vuriger de toekomst verbeidden, want in de werkelijkheden van den eigen tijd leefde nog niets, dat de gedroomde toekomst verkondigde: zij *verlangen* een toekomst, zij konden haar niet *zien*.

Evenals Puvis de Chavannes zocht ook Rodin naar een synthese van Hellenisme en Christendom; evenals deze was ook Rodin de eenzame vergaarder der langs den weg der eeuwen verstrooide schatten. Maar, waar Rodin vooral in dien zin een universeele was, dat hij, 't Verleden eerend en herstellend, het Heden erkennen bleef, daar perkte Puvis de Chavannes zijn levens-sfeer willender af. Was de laatste hierdoor rustiger, evenwichtjger, en zeker innerlijk gaver, - hij moest inboeten aan levens-volheid: hij beleed het verleden. Rodin, de hartstochtelijker natuur, heeft, meer dan de sereene verbeelder der legenden, een groot voorbeeld kunnen zijn van zijn eigen geslacht, een alzijdiger zich ontplooiend mensch, een tragischer figuur.

Naast Rodin's getourmenteerden arbeid, doet de elegische kunst van Puvis de Chavannes ijler

aan. In zijn schepping bleef een zekere kunstmatige eenzijdigheid, evenals in het streven van een Violletle-Duc of Ruskin iets kunstmatigs bleef. Maar in Rodin is *niets* kunstmatigs. Puvis de Chavannes ontkende de kunst zijner dagen, den geest zijner eeuw: dat was zijn grootheid. Maar in Rodin voelt men heel die eeuw woelen en verlangen: en dat vormt van zijn werk de misschien tragischer grootheid! Rodin's ‘Penseur’ heeft de worstelende aardezwaarte van Millet's boeren-verbeelding, maar zijn schepping is universeeler en bewust symbolischer, dan welke gestalte ook van Millet. Zijn ‘Balzac’ heeft de drift van het impressionisme, maar het beeld is minder indruk van 't oogenblik, is tijdeloozer, is minder ‘sensatie’ en meer synthetische ‘verbeelding’, meer ‘vizioen’, dan welk impressionistisch werk ook. Zijn ‘Baiser’ drukt de zinnelijke natuur-liefde uit van Renoir's teederste vrouwen-naakten, maar deze natuurliefde heeft bij hem dramatischen inhoud gekregen en heeft zich psychisch veralgemeend tot een Grieksch pantheïsme: het beeld verheft zich tot de sfeer van Puvis de Chavannes' geestelijke blijdschap, maar blijft zwaarder, onstuimiger, verlangender; het blijft de hemelsche zegening van aardsche smart en aardschen strijd. Zijn ‘Burgers van Calais’ hebben de heroïsche houding en de realistische karakter-kracht van Meunier's stoutste en minst romantische arbeidersverbeeldingen, maar de heroïek is er verinnerlijkt tot religieuze ziels-kracht, de karakteristiek veredeld en verheven tot een Gothisch pathos, dat de sfeer der natuur noodzakelijk en van zelve overschrijdt. Rodin is van zijn tijd. En door van zijn tijd te zijn, heeft hij zijn tijd overwonnen.

Ontplooiing

Auguste Rodin is in 1840 te Parijs uit den kleinen burgerstand geboren. Zijn eerste jeugd bracht hij door in Beauvais.

Hoe zal deze jeugd, beschut door de rust der provincie, geweest zijn? Men weet er weinig van te verteilen. En gelukkig zij, van wier jeugd weinig te verteilen valt! In de stilte, in de verdroomde eentonigheid van 't dagelijksch bestaan vergaren zij de schatten van geluks-kracht, die de volwassen mensch, in het bezwaarlijke leven van de daad, niet ontberen kan. Als er, om het kind heen, de kalmte is van het meest gewone leven, dan zal dit leven zich kleuren in den glans van 't ongerept vertrouwen. Want het kinderhart is rijk genoeg, om de leegte te vullen van het gewone leven. Een kinderhart is rijk genoeg om 't meest gewone leven bizonder te zien.

Men verhaalt van Rodin, dat hij dokter wilde worden, of redenaar. Soms, na afloop der lessen, hield hij in zijn eentje oraties voor de leege banken van het schoollokaál. Het onbewust gedroom ontlaadde zich in een gebaar, in een stroom van woorden, in een drang naar pathetische mededeelzaamheid.

In zijn 14e jaar keerde hij naar Parijs terug, waar hij de teekenschool bezocht. Hij boetseerde reeds. Hij teekende naar antieke beelden in 't Louvre.

Het nog tengere jongetje zat, uren lang, alleen in de stilte der museum-zalen en staarde op naar de blanke pracht der goden en godinnen van 't oude Hellas.

In zijn ouderdom schreef hij: ‘Pour moi, les chefs-d'oeuvre antiques se confondent dans mon souvenir avec toutes les félicités de mon adolescence: ou plutôt, l'Antique est ma jeunesse elle-même, qui me remonte au coeur maintenant et me cache que j'ai vieilli. Dans le Louvre jadis, comme des saints à un moine dans son cloître, les dieux olympiens m'ont dit tout ce qu'un jeune homme pouvait utilement entendre; plus tard ils m'ont protégé et inspiré; après une absence de vingt ans je les ai retrouvés avec une allégresse indicible et je les ai compris.’

Begrijpen, - dat deed hij toen nog niet. Hij begreep niet, wat hem verrukte in deze verre, heroïsche, onbewogen wereld der schoonheid. Kinderen begrijpen niets, en voelen alles. Eerst later begrijpt men de indrukken van zijn jeugd; maar dan is 't zoo zuiver niet meer als in den tijd toen we voelden en *niet* begrepen.

Hij volgde een cursus van Barye, den expressieven beeldhouwer van het dier. Veel heeft, hij er niet geleerd: de meester kwam even, deed de rondte, zeide dat 't mooi was, dat 't best ging, en vertrok.

Toch behoorde Barye tot de weinigen, die nog beeldhouwers mochten heeten. Rodin zag om naar voorbeelden, te vergelijken met 't geen hij ken de uit het Louvre. Waar waren de beeldhouwers? Waar waren de nazaten van een Pigalle, van een Houdon vooral, dien fijnen en rijken psycholoog, die de ‘Voltaire’ maakte en de ‘Mirabeau’? d'Angers, de romantiseerende klassicus, de geestverwant van den Deen Thorwaldsen, scheen nauwelijks te noemen, juist omdàt deze kunst verflauwend geleek

op die der Ouden. En hoe groot waren deze dan nog, naast de navolgers, de vertegenwoordigers van 't schoolsch klassicisme, de leugenachtigen!

'Notre faux art classique *fait le beau*', zei later Rodin, toen hij den strijd tegen de conventionalisten doorstaan had. 'II se guinde, il se raidit, pour qu'on le contemple: chaque personnage qu'il représente semble demander: comment me trouvez-vous, hein? Et cette continuelle préoccupation du geste noble n'aboutit qu'à l'emphase théâtrale, au mensonge, et à la laideur.

....'La sincérité, c'est le seul principe de l'art.'

Deze oprechtheid, waaraan elk waarachtig kunstwerk, ja elke daad van den geest, altijd te kennen is, waar vond hij haar?

Carpeaux had zijn nerveuze, luchtige 'dans' gebeeldhouwd, als een zwierige evocatie van de weelderige levens-charme der 18e eeuw. Dan tan, geestig, rijk van vormen, had geen andere schoonheid, geen moderner gedachte gegeven. Meer dan deze was hem Rude, die de zinnelijke bekoring en de klassieke vormen-schoonheid der oude wereld doorstroomde van heftiger gevoels-leven, Rude, de expressieve, die, voor de Are de Triomphe zijn 'Marseillaise' schiep, klassiek (Romeinsch) van gedaante, maar hartstochtelijk van geest, en zijn'maarschalk Ney', die, met een gebaar van drift, de sabel hoog over't hoofd, de troepen het commando toeschreeuwt van den aanval. Daar, althans, was het leven! - al bleven nog andere dingen te geven, al scheen nog alles gezegd te moeten worden, alles wat den mensch van heden vervult, alles wat van *wezenlijk* belang is... Om zijn brood te verdienen werkte Rodin bij een ornamentist.

Zijn leermeester werd, zes jaren achtereen, Carrier Belleuse, een modieus burgermans-vleier, nijver

kunst-industrieel. Wie kent ze niet, de gladde en edelaardige leugen-beelden der Carrier Belleuses? Men vindt ze in de salons, tusschen de peluche crapauds, van 't vorigere geslacht. Ze waren het van zelfsprekend en onvermijdelijk geschenk ter huldiging van een jubileerend dokter of notaris.

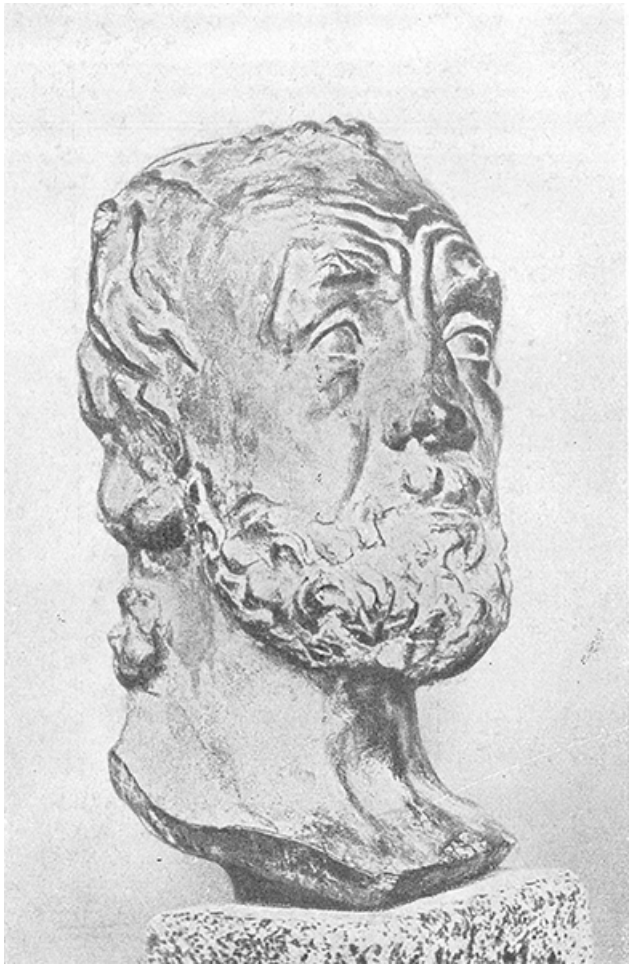
Er is van Rodin een jeugd-werk bewaard, onder Carrier's leiding of invloed ontstaan: een moeder met kind. De vrouw draagt een rijk geplooide doek om haar schoot; het haar golft weelderig langs de fraaie schouders neer. Het jonge lichaam heft zich op en wendt zich om in een sierlijk élan. Het beeldje bezit nog heel de wereldsche bekoring aer Rococokunst, waarvan zijn meester de gladde decadentie gaf; maar het heeft een breedheid reeds en een bewogenheid, die men in zulke salon-waar niet verwacht.

Waarom is 't, dat genialiteit steeds zich kond doet in 't bewogene en levens-rijke, in de vrijheidwillende daden?

Maar ‘genie’ voelde Rodin zich geenszins: leerling wist hij zich, minder misschien van hem, die zijn meester heette, dan van de natuur, leerling van het leven, dat hij met wijd-open en gewetensvolle oogen aankeek.

Men moet het leven zien, om het te begrijpen. Men moet het zien, om zich zelf te leeren begrijpen. En het geziene moet men overdenken; en telkens weer moet men zien na gedacht te hebben. Er is het innerlijke leven en er is de uiterlijke wereld; maar het innerlijke leven kan alleen door verband te voelen tot de uiterlijke wereld zich zelf bewust worden. Want één geest bezielt beide, en slechts dan, als 't uiterlijke zich in 't innerlijke spiegelt, ontstaat de verbeelding, die de verbroken eenheid van het Ik en van de Wereld herstelt. - Er zijn

t.o. 31



De man met den gebroken neus

menschen, die 't abstract gedachte *zien*: dat zijn de filosofen; anderen zijn er, die het geziene *denken*: dat zijn de kunstenaars. Maar de filosofen die 't gedachte niet zien, of de kunstenaars die het geziene niet denken, teilen niet mee: dat zijn de enkelverstandelijken, of enkel-zintuigelijken, het zijn de verbeeldinglóózen.

Toen Rodin 24 jaar was, maakte hij zijn ‘Homme au nez cassé’. Dit bescheiden en objectieve werk, het portret van een oud man, is zijn eerste schepping, de eerste objectiveering zijner persoonlijkheid: een uitzicht op de wereld door het venster zijner persoonlijkheid.

Als een storm is het leven over dien oude heen gegaan; het voorhoofd is gekreukt en heeft zich gegroefd in diepe rimpels, van den neus-wortel opwaarts, om de gewelfde brauwen; de wangen zijn ingezonken; de mond plooit zich tot een lijn van berusting en zwijgt; de blik staart weg, een verte in, naar den horizon van het leven dat voorbij is en naar het onbekehde, over dien horizon heen. Want wie diep zich herinnert, wordt diep beheerscht door den drang naar een toekomst over de grens van dit leven. Het is een oog dat zich herinnert en dat daaròm verlangt. Het is de fascineerende blik der oude menschen, die het verleden zien in de sfeer der eeuwigheid

Rodin's eerste schepping was het beeld van den ouderdom. Rodin, de levens-verheerlijker, objectiveerde zijn innerlijkheid het eerst in het beeld van lichamelijk levens-verval. Want hij verheerlijkte het leven, omdat hij eerde ‘alles wat karakter’ heeft, omdat hij het ‘karaktervolle’ stelde boven het ‘schoone’ in den vormelijken en stoffelijken zin.

Er bestaan een geschilderd en een geteekend portret van Rodin, uit den tijd dat hij dit beeld

maakte[1]. De groote overeenstemming tusschen beide waarborgt de gelijkenis, hoewel het geteekende fijner is. Wij zien een Rodin, waaruit de latere bijna niet te herkennen valt: een magere, teere en toch sterke kop, edel van vorm; uiterst fijn en sensitief de smalle, lange, even gebogen neus; de wenkbrauw-lijnen zuiver getrokken en zeer breed; het voorhoofd breed en rimpelloos; vrouwelijk gevoelig de mond met de smalle lippen; de kin lang, smal, vast; in de wijd open oogen een smartelijke droom en een spiritueele hunkering: meer het gelaat van een dichterlijk filosoof, dan van den beeldhouwer die zoo machtig het leven en de passies van het leven gestalte zou geven. Ik denk mij graag deze schuchtere, tengere jonge man aan het werk tegenover het model zijner eerste, zelfstandige schepping. Hoe aandachtig heeft de vierentwintig-jarige alle groeven der smart en der ontbering beschouwd van dit gehavend leven; en hoe eerbiedig was zijn aandacht!

Deze grijsaards-uitbeelding heeft reeds de representativiteit van een Grieksch beeld. Het kon het verdichte portret zijn van een Antiek filosoof. De buste is de soort objectiviteit der Grieken eigen, een gansch andere dan die van een analyseerend realist, van den portrettist Holbein b.v. Niet één toevallig mensch-exemplaar heeft Rodin gebeeld: universeeler doet zijn studie-werk reeds aan. Hij gaf het beeld van den ouderdom en niet het portret van een willekeurigen grijsaard. Dit zal, samen met den geserreerden vorm, er het ‘klassieke’ van zijn. Men voelt, dat wie dit maakte, zeer vertrouwd was met den geest van Hellas.

1) Het geteekende is, meen ik, zelf-portret. Het geschilderde is van Barnouvin; men vindt er een reproductie van in Frederick Lawton's Rodin-boek.

Maar zijn werk is bewogener en expressiever dan een Grieksche buste, ‘menschelijker’ zooals wij, gevoels-humanisten van heden, vaag en overtuigd plegen te zeggen.

Dit beeld werd door de ‘Salon’ geweigerd. Want de ‘Salon’ was, in engeren zin, een salon geworden, waar uitsluitend lieden werden toegelaten van geijkte goede manieren en van geijkte nette kleeding. Het beeld griefde de klassieke gevoelens der Salonfähigen. Hoewel het blijk gaf van meer klassiek begrip, dan die heeren ooit hadden gevoeld, scheen het toch hun schoonheids-idealen al te brutaal te ontkennen. - En schilderkunst mocht vrij zijn, maar de beeldhouwkunst moest stereotiep blijven.

‘Comme opiniâtreté dans l'étude, comme sincérité dans l'exécution du modelé, je n'ai jamais fait plus, ni mieux’, getuigde later Rodin, welbewust en bescheiden.

Hij was gewend reeds aan den strijd, aan den tegenspoed. Had men niet tot drie maal toe hem laten zakken voor zijn examen aan de Ecole des Beaux Arts? - Hij werkte voort. Hij werkte in een oude schuur, waar's winters de klei-studies bevroren en uitéén barstten, waar ze 's zomers verdroogd, in brokken op den grand vielen. Onnoemelijk veel heeft hij die jaren gedaan en alles wat hij deed is verloren geraakt. Het was een chaos, daar, zei hij. - Maar het kwam er voor hem niet op aan iets te bereiken, iets te kunnen toonen, niet kwam het er op aan succes te hebben: het kwam er op aan in stilte, in vergetelheid, trots honger en armoê, te arbeiden en arbeidend het leven te leeren kennen en zich zelf te leeren kennen en dat vaste meesterschap over den vorm te verwerven, dat hem later in staat zou stellen geheel zijn rijke persoonlijkheid in eindeloos varieerende fantasieën uit te beelden. Rodin had geen haast. Hij bezat de piëteit en de gewetensvolheid en het

onverzettelijke der groote werkers, die de groote bezielers zijn.

Rodin's groei is een uiterst langzame geweest. Lang werkte hij zonder zich te uiten. Lang bleef zijn werk gescheiden van zijn innerlijken groei. Hij voelde krachten in zich, die nog niet openbaar konden worden. Maar hij had het ootmoedig geduld der grooten.

Een groot man is eenvoudig, vertrouwt het leven, spant zich in en laat over.

Een groot man is groot *geworden*, door ervaring, door het leven, door den arbeid. Hij toont zich eerst groot, na door het leven beproefd te zijn en gevormd. Kleine en vluchtige geesten kunnen *niet* door het leven worden gevormd.

Lang bleef zijn geest in de schemering der droomende onbewustheid gedoken. Het kiemde nog maar in 't verborgene, wat later de wereld zou in vervoering brengen. De sterkste boomen groeien het traagst.

Na den oorlog van '70 vertrok Rodin naar Brussel, waar hij beeldhouwwerk maakte voor de Beurs en voor de Akademie. Hij nam er ook schilderlessen. Hij leerde er, schilderend in de natuur, de schoonheid en de werking kennen van het licht. (Den lateren Rodin zou men, paradoxaal, den beeldhouwer van het licht kunnen noemen). En hij leerde er kennen de architectonische sculptuur en de sculpturale architectuur der Gothiek, die kunst, die de klassicisten der Renaissance ‘barbaarsch’ noemden, en die toch het allerteederste uit kon drukken, die kunst van hevige en scherpe karakteristiek, welke toch ideëel was en universeel als de Grieksche[1)].

1) Hij bestudeerde er ook, zegt men, de schilderijen van Vlaamsche Primitieven; maar tusschen deze strakke, ingetogen kunst en de zijne zal wel nooit eenig verband zijn geweest.

Rodin reisde naar Italië, waar hij den geweldigen Michel Angelo leerde kennen, wiens schepping het religieuze pathos heeft der Gothikers en de stoffelijke vormen-pracht der Grieken en de donkere onrust der modernen. Dit was een andere wereld nog, een wereld die hem magisch boeide, zóó, dat hij niet wist hoe zich ooit weer aan den greep van dien geestelijken geweldenaar te zullen ontworstelen. Want Rodin was aan den dichter der hartstochten verwant. De conflicten tusschen de spiritueele uitdrukkingskracht der Gothiek en de natuur-schoonheid der antieke wereld bestonden ook voor hem. Evenals Michel Angelo zou hij de beeldhouwer van het onbevredigd verlangen worden. Maar de oude Italiaan had één motief steeds wisselend herhaald, terwijl de groote moderne een veel rijker wereld omspande, maar aan karakter-eenheid inboette, wat hij won aan veelzijdigheid.

Hij reisde naar Frankrijk, waar hij de kathedralen zag. Want de kathedralen had hij nog niet gezien, in dien tijd, toen hij de klassieken bestudeerde. Nu zag hij; nu zag hij zooals de jonge Goethe in Straatsburg eindelijk zag: de kathedraal, die wereld van beheerschte verbeelding. Hij bezocht de musea en schreef, kort en precies, notifies over 't geen hem trof. Hij las veel: Rousseau, Baudelaire reeds en Dante. Hij las niet het vele, maar het weinige las hij veel. En onderwijl, steeds door, werkte hij, probeerde hij zelf, schiep hij en vernietigde hij.

Zoo was Rodin's ontwikkelingstijd: een tijd van eenzaamheid, van rusteloos zoeken, van groote ontbering; een tijd van twijfel en van verrukking, van twijfel aan zich zelf en van verrukking om het leven en om hetgeen de menschelijke geest gekund had en gedaan. Het was de ontwikkeling van een mensch, die universeel *moest* zijn, om voor zich zelf te kunnen bestaan; van een mensch, die moest breed schouwen

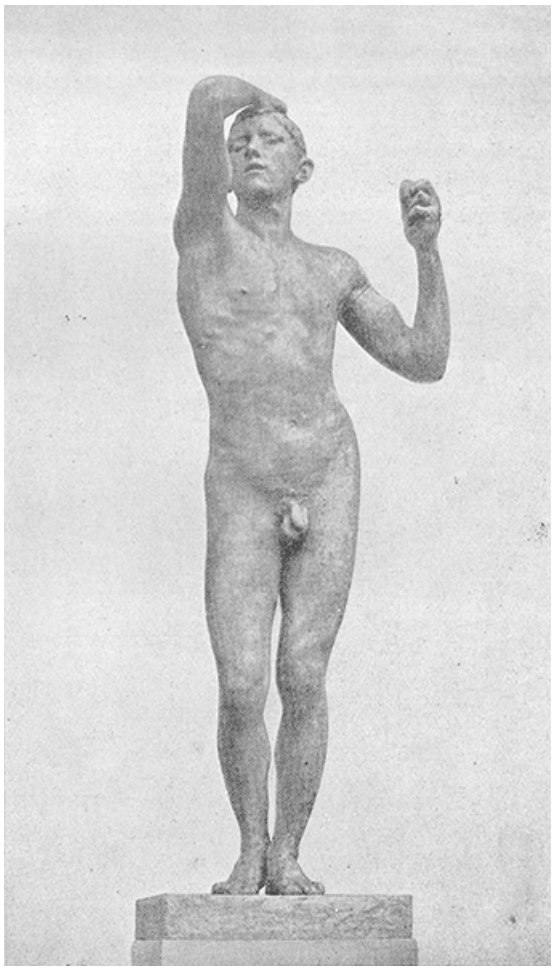
en wijd omvâmen, die niet kòn, als een ijverige, zich bepalen tot 't voortbrengen van kleine dingen, die niet opgaan kòn in 't eigen, vleiende stemmingsleven, als zij die slechts indrukken ontvangen en weergeven zonder verdere verlangens of breedere begrippen. Het was de ontwikkeling van. een denkend mensch, die 't leven voelde als een probleem, die de wereld onderzocht om in den rijken chaos van zijn eigen hart orde te kunnen brengen; het was niet de ontwikkeling van een specialist, van een technicus, of van een egocentrische.

In '79, te Brussel nog, kwam een blijvend werk tot stand: ‘l'Homme qui s'éveille à la nature’, later door Rodin genoemd: ‘l'Age d'airain.’

Het is het beeld van een jongen man, die, rekkend de ranke leden, zich langzaam opheft in een gebaar van vermoeidheid en van kracht. Een staag stijgende beweging gaat, van de voeten opwaarts, als een stroom van ontluikenden levenswil, door de slanke en machtige zuil van dit ongeschonden lichaam, een rythmische beweging die tot ontplooiïng komt in de zichzelf beproevende kracht van den gespannen linkerarm en in de loomheid van den rechter, welke zich heenbuigt over het smartelijk opgeheven hoofd, over dat gelaat, dat nog de onbewustheid heeft van een vrouw. Het is het groot gebaar van verlangen, dat de daad aankondigt.

Rodin zelf was deze mensch, ‘qui s'éveille à la nature’. Rodin ontwaakte eerst tot de daad, nadat hij zich van de groote voorbeelden der historie bevrijden kon om in de natuur zelf den geheimen geest des levens te ontdekken. Zooals deze ‘eerste mensch’ ontwaakte uit den droom in een gebaar van loom verlangen en van ingehouden kracht, zoo stond ook Rodin in het leven. De tijd van voorbereiding en van zeer langzame bewustwording was voorbij: gerijpt, gereed, man geworden, trad

t.o. 36



Het bronzen tijdperk

hij, in 't voile besef van zijn kunnen, het strijdperk in der daden-eischende wereld.

Dit beeld kon niet langer worden geweigerd: het kon worden gehoond; niet om eenige bizarheid in den vorm (want een kunstwerk kon bezwaarlijk eenvoudiger, 'klassieker' zijn, dan dit), maar het kon gehoond worden door den beeldhouwer te beschuldigen een afgietsel te hebben gemaakt naar het leven: het beeld kon worden gehoond door het om zijn objectieve natuur-waarheid onwillekeurig te roemen. En slechts zij konden dit doen, die later Rodin verwijten zouden de natuur niet trouw genoeg te volgen, niet slaafs genoeg te copieeren.

De vijanden spanden samen; maar de vrienden vonden zich om Rodin: de onbekende en nieuwe vrienden, zij die zagen dat in dezen man iets groots gebeuren ging.

Rodin echter kwam niet te voorschijn als een die twijfelt en zoekt, maar als een die *weet*. In de lange jaren had hij zich gevormd, technisch en psychisch. Hij voelde zich sterk genoeg voor den strijd tegen een wereld die grootheid niet duldt.

Wanneer in onze wereld een groot man verschijnt, dan weet de wereld nooit anders te doen, dan den grooten man te beschimpen.

Heeft Rodin in dit beeld juist niet bewezen, hoe hij zijn jeugd-jaren had doorgebracht? Hij bewees ermee zijn volstrekte meesterschap over den vorm, zijn weifellooze kennis van het menschelijk lichaam, een kennis waarmee hij niet behoefde te pralen. Hier was niet de stameling der zoekenden, of de worsteling met de materie, noch ook die uitstalling van het weten en van het kunnen, die koude geleerdheid, welke de schoolsche klassicisten nooit te boven komen en die het werk zelfs der grootste Renaissance-kunstenaars van 16e eeuwsch Italië soms ontzielen kon: dit beeld, van zoo strenge

objectieve natuurwaarheid, kon reeds ziels-belijdenis zijn.

De strijd, ten leste, werd gewonnen. Het beeld, door den Staat aangekocht, vormt een der kostbaarste schatten van het Luxembourg-Museum.

Rodin keerde voor goed naar Parijs terug. Hij werkte voort, in afzondering. Heel Rodin's leven is een verhaal van den arbeid. Uiterlijk gebeurde niets: alles gebeurde binnen in hem. En het kon in hem gebeuren, omdat hij zich inspande, rustig en rusteloos.

Om te leven maakte hij decoratief werk aan het Trocadero en werkte hij voor de fabriek van Sèvres. Rodin, na een beeld als zijn ‘Age d'Airain’ gegeven te hebben, klaagde niet, over dit minderwaardige werk, maar *deed*. 't. Het vas moeilijk genoeg

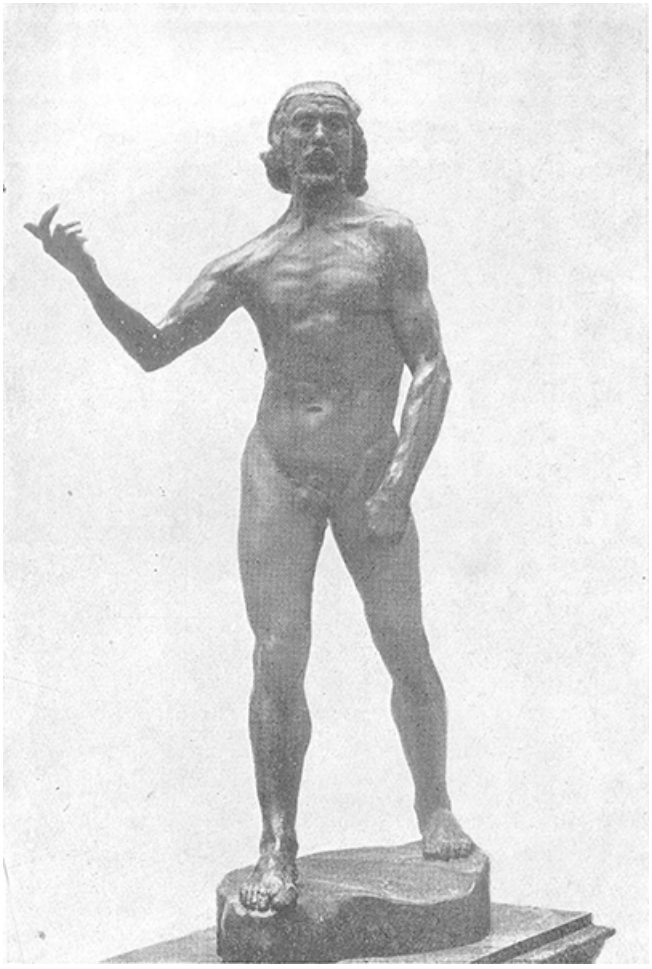
Hij dong mee in een prijs-vraag voor een monument ter herdenking der nationale verdediging in den Duitschen oorlog[1)]. Hij was niet onder de dertig bekroonden. Men kon geen Rodin gebruiken. - Maar beproevingen beteekenen geen ontmoedigingen voor een man als Rodin.

In '80 voltooide hij zijn tweede groote schepping: zijn nobele ‘Johannes de Dooper.’

En zelden is een kunstwerk zoo zuiver en noodzakelijk uit een vorig ontstaan, als deze ‘Johannes’ uit de ‘Age d'Airain’. Daar was de trage ontwaking uit de wereld der natuur en der onbewustheid, het moeizame gebaar van een die, na een langen droom, zich tot 't leven en de daad bereid maakt: hier is de daad zelf.

Dit is niet meer het ongerepte lichaam van den lente-mensch: mager, sterk, gespierd staat de

1) Dit ontwerp leidde later tot zijn ‘Génie de la Guerre’, het beeld dat thans, zeer vergroot, bij Verdun geplaatst zal worden.



Johannes de Dooper

ascetische woestijn-prediker voor ons op. Met wilskracht heft hij het forsche hoofd; den blik houdt hij gericht op een doel. En hij gáát naar zijn doel, recht aan.

Nooit nog was in beeldhouwkunst zoo overtuigd de actie uitgedrukt van het gaan, van het mannelijke gaan naar een groot, ver doel. Met bei zijn sterke voeten drukt hij de aarde en hij gaat met een dreunenden stap, de nieuwe wereld tegemoet. Daar is niets, dat hem weerhouden zal. Het is de gang van den strijdenden prediker, van den daden-mensch, den hervormer. Niet de Christus is zoo gegaan, niet de heilige, niet de wijze, maar hij die den Christus aankondigt, de eerste apostel, die de eerste Christenmartelaar zou zijn, de boet-profeet die in zijn hart een geestdriftige is: overwinnend gaat hij de wereld over, de wereld die als een woestijn om hem heen ligt. En deze revolutionaire drang naar daden, die den geest op aarde verwezenlijken zullen, beeldt zich synthetisch uit ir het gebaar van den rechterarm, in het predikers-gebaar, het machtig gebaar van een, die maant, die oproept, die bijeen verzamelt en die overtuigt. Deze sterke mannen-arm strekt zich uit, vrij van den romp, niet heerschzuchtig maar helpend, niet gewelddadig maar psychisch dwingend; - en de hand buigt zich om, als van een die opheffen wil en lokken. Het is niet 't bevelend gebaar van den heerscher en niet 't zegenende of meditatieve van den heilige, van den Christus, het is 't gebaar van den hervormer, het gebaar van heroïsch apostolaat.

Rodin, de dichter der levens-kracht, zou de beeldhouwer worden van 't gebaar. Want in beeldhouwkunst was uitbundige gebaren-kracht steeds synoniem geweest met rhetoriek; het gebaar der gebrokenheid, dat Michel Angelo gaf, slechts uitgezonderd, het gebaar van den mensch, die de vergeefsheid

der actie beseft, van den mensch wiens wils-leven stuk breekt tegen de rots der fataliteit. Voor Rodin echter is het gebaar levens-wezen. Het is hem niet een rhetoriek en niet een vergeefsheid, niet een strijd tegen 't buiten-persoonlijk fatum; hij geeft niet het vruchtelooze en wanhopige worstelgebaar van den Laöcoon, van den mensch die dwaas en smartelijk kampt tegen goddelijke machten welke de wereld van buiten af beheerschen; noch geeft hij de louter lichamelijke actie van den Griekschen schijfwerper, de beweging om haar aesthetische vormen-schoonheid; - maar Rodin geeft 't gebaar als psychische daad, als levens-kracht, en levensrhythme, het evolutionistisch gebaar van den mensch die zich in zich zelf volledig weet, zich een kosmos voelt, en die in het *streuen* zijn verlossing vindt.

Rodin's kunst is enkel gebaar en het gebaar bij hem is enkel psychisch: niet een pose, maar een kracht; niet een rhetorische schijn, maar een wezenlijkheid.

Wij denken aan de. school-jongen Rodin, die stond te preeken voor de banken van 't verlaten lokaal.

Uiterlijk is Rodin een geheel andere geworden. Men zou niet meer in hem den tengeren jongen man herkennen, die in 't Louvre studeerde. Wel zelden heeft de tijd een menschengelaat zoo vervormd zonder het te misvormen. Het voorhoofd heeft zich gegroefd, de neus is forscher geworden en meer gebogen; de vrouwelijke oogen hebben een uitdrukking van milde zekerheid; een korte, volle baard verbergt ten halve den ernstigen glimlach van den mond. Hoe heeft 't leven hem gemerkt! Het is nu reeds de man, dien we uit zijn latere portretten kennen: breed van schouders, machtig van gestalte, de baard neergolvend over de ruim gebouwde

borst; de grijsaard met den doordringenden blik en met de lijnen van concentratie in het sterke voorhoofd.

Rodin maakte zijn ‘Adam’, de zware en tragische mannengestalte, die zich moeizaam uit de windsels der materie te verlossen zoekt. Hier het eerst heeft Rodin zich boven de realistische waarneming. vrijmachtig verheven en bouwt hij zijn beeld op in een rythme van elkander kruisende lijnen die door een gesloten contour worden saamgevat. Maar om dit te bereiken was hij op Michel Angelo's concepties voortgegaan, en zelfs meer terug geweken dan voortgegaan. Het beeld kon een der rijpe werken schijnen van den grooten Italiaan[1)] Tegelijk echter ontstond zijn ‘Eva’, waarin Rodin geheel zich zelf is, waarin reeds geheel de latere Rodin leeft.

Nogmaals heeft zich, met weifellooze noodzakelijkheid, zijn kunst uit den vroegeren arbeid ontwikkeld.

Eerst in zijn ‘Eva’ heeft Rodin zich volledig uitgesproken. Het wekt geen herinneringen meer op aan groote voorbeelden der historie: het is tijds-beeld. Van uit de klassiek gestemde objectiviteit van zijn ‘Homme au nez cassé’, vollediger en pathetischer uitgesproken in zijn ‘Age d'Airain’, was hij gekomen tot 't expressief realisme van zijn ‘Johannes de Dooper’, dat wel een beeld kon zijn van den strengen, nog Gothisch voelenden Donatello, zij 't dan van een Donatello der actieve gebaar-expressie: in zijn ‘Eva’ was, over Michel Angelo heen, deze bewegings-drift kosmisch geworden. Heel dit lichaam is expressie, is gebaar. Het schijnt of de

1) Camille Mauclair, in zijn Rodin-boek, bericht dat de beeldhouwer dit werk vernietigde. De te groote overeenkomst met M.A. zal van deze moedwillig schonende daad wellicht de oorzaak zijn.

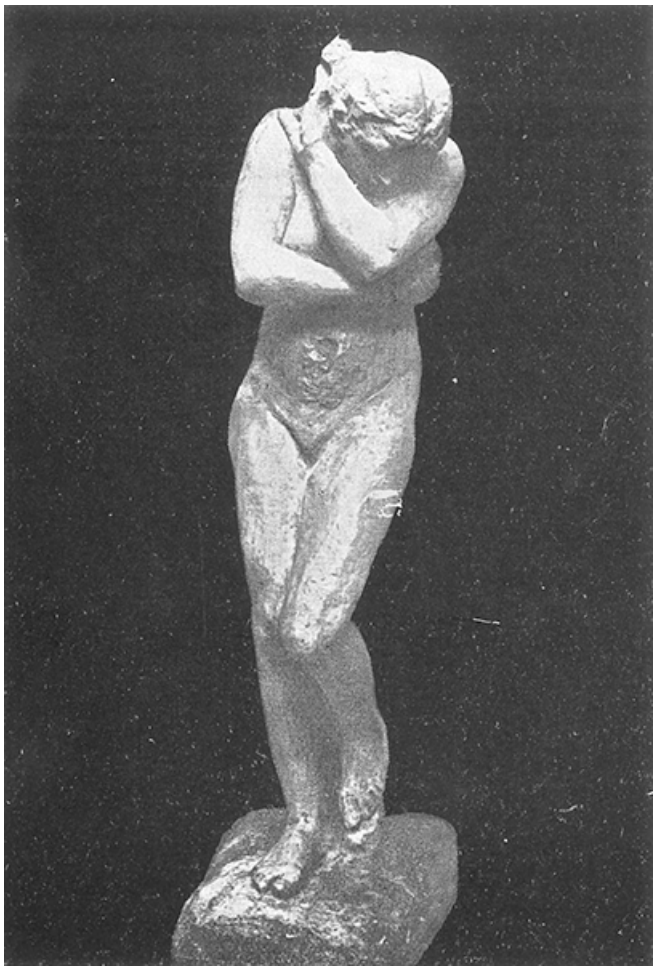
geste zich ingekeerd heeft en lichaam geworden is. Dit massale, in een zwellend contour saamgevat lichaam is als een zuil van worstelende menschelijkheld. Door heel dit lichaam rilt een stroom van aardsche levens-kracht.

'Le cri de la terre', waarvan Millet sprak, is hier in een menschen-beeld symbolisch uitgedrukt. Eva, der aarde moeder, buigt zich over zich zelve heen, omprangt zich met beide armen en voelt de donkere krachten der natuur in zich bruisen; zij voelt den wellust van haar Aarde-bestaan en zij voelt den vloek van dien wellust. Met haar langs het hoofd geheven hand weert zij de verleidende stemmen af, die van buiten tot haar door schijnen te dringen,; maar die in werkelijkheid van uit haar binnenste, van uit heel haar verlangende lichaam opklinken. Zij is het symbool der barende aarde, die zich zelf in haar hoogste schepping, den mensch, haar *doem* bewust wordt.

Een verlangen drukte de 'Age d'Airain' uit, het verlangen der ontwakende ziel; een wil, een drift van daadkracht, de 'Johannes'; een tragische bewustwording is deze donker-pantheïstische 'Eva'. Zij kent de vreugue niet van 't zinneleven; zij ondergaat er heel de smart van. Deze aarde-mensch vormt een wereld in zich zelf, maar een wereld van tragiek.

Zij is niet de vrouw die door het weten geperverteerd werd, niet de diabolische Eva der Verleiding, zooals Cranach haar zag; en niet is zij de heidensche Venus-Eva, glorie der zr elijke lief de, zooals Rubens haar vereerde: zij is een Venus misschien, maar een Venus die noch verlokken wil, noch rustig triomfeert; een Venus, die haar liefde-wezen als een smart en als een angst ondergaat; een heidensche Eva, een Christelijke Venus; het zinnebeeld eener kosmisch gestemde erotiek, die het zedelijk conflict, van natuur en geest niet ontwijken kan Deze 'Eva'

t.o. 42



Eva

is de mensch geworden natuur-kracht, is het pantheistisch liefdes-symbool, maar zinnebeeld van een pantheïsme dat in zichzelf *tragisch* blijft, dat zich aan het Christelijk schuld-bewustzijn niet ontheffen kan. Deze ‘Eva’, voorzegt reeds de worsteling van den pantheïst en van den dualist Rodin, van den Griek en van den Gothiker.

Zoo stond de 40-jarige Rodin in het leven: als een geplaagde, een zoekende, een heroïsch vertwijfelende. Hij schiep den gewonden leeuw, die zijn pijn woedend en klagend ten hemel uitschreeuwt; en zijn ‘Bellona’, de trotsche en norsche krijgsvrouw met den dreigenden blik. Zijn wanhoopsdrang naar het heroïsche ontlaadde zich het hevigst en het volledigst in zijn ‘Génie de la Guerre’. Het is de verbeelding van een krijgsman, stervend in elkaar zinkend, terwijl een wraakgodin boven hem uit zich verheft met zwiependen vleugelslag, met wijd gestrekte armen, met gebalde vuisten, den mond krijschend opengesperd, het gelaat in drift verwrongen. - Het is Rodin's eerste groepen-beeld en het teekent hem, dat hij 't aandurft een groep op te bouwen van over elkaar heen stijgende figuren. De gewonde soldaat vormt slechts het dramatisch voetstuk, dat het beeld zelf, de krijgsfurie, draagt.

Rude's reeds genoemde ‘Marseillaise’ was van dit werk het voorbeeld.

Rude gaf een afgeronde groep ‘Trojaansche helden’, waar boven uit de wraak-godin bezielend raast. Hij had tot de klassieke vorm-geving terug moeten gaan, waar hij een samenvatting gaf, een architectonisch opgebouwde groep, en waar hij niet zich vergenoegen kon een willekeurige werkelijkheid realistisch na te beelden, doch in de soldaten ‘den oorlog’ te verzinnelijken had. Maar de geest zelf van zijn werk, die een geest van levens-drift

was en van heftige karakteristiek, botste in tegen het vormelijk schoonheids-ideaal van zijn klassicisme. Want de architectonische stijl der klassieken berustte op een levens-aanvoeling, die Rude vreemd was, op het Grieksch natuur-idealisme. En zoo ontstond, wel is waar geen schoolsche schepping, maar toch een werk, dat zich zelf tegensprak, een pathetisch klassicisme, een idyllisch pathos.

Rodin werpt alle klassieke vorm-tradities weg en schept zijn beeld louter als uitdrukking van hartstocht, van puur en ongebonden pathos. Zijn ‘Oorlogs- genius’ wil niet langer ‘schoon’ zijn, het beeld is een kreet. Het vormt wel de scherpst denkbare tegenstelling tot 't edele oorlogs-symbool der Grieken: de Nike van Samothrace. Het *bewijst* haast, dat de oorlogs-geest voor ons niet langer, als voor de Grieken, verheven is en schoon.

Hier was de grens bereikt, waarover heen de chaös aanvangt, de geest zich niet meer handhaven kan en de persoonlijkheid niet verder zich ontwikkelen. Rodin had, in de trots en in de verbetenheid van zijn opstandig individualisme, den drang naar heftige karakteristiek en naar levensdrift uitgevierd: hoe ver was hij afgedwaald van de deemoedige sereniteit, die hij altijd zocht, die ieder zich zuiver bezinnend mensch, krachtens zijn natuur, zoeken *moei*. Na het donker pessimisme, in zijn ‘Eva’ uitgedrukt, was hij gekomen tot dit vertwijfeld gebaar, tot deze wijsheid-verminkende wildheid, welke in verwildering ontaarden moest. En Rodin zou geen Franschman, geen Latijn, zijn geweest, indien hij den smaad van zijn levens-onrust niet tevens, zij 't misschien onbewust, als stijl-zonde gevoeld had.

Schiller heeft gezegd, dat de man van smaak vijandig is aan den genialen kunstenaar: een Latijn zou deze uitspraak niet licht beamen. Smaak, dat is takt, dat is maatvolheid, dat is bezinning en even-

wicht, dat is beheerschtheid en stijl; het is de voorwaarde tot de zuivere ontplooiïng der persoonlijkheid: smaak is inhaerent aan het geniale. En Rodin, die zich zoo ergeren kon als men hem verdacht in een soort ‘roes’ te arbeiden, in een onbewuste exaltatie, Rodin die zich een zinnend leerling voelde der natuur, die in de natuur een universeele wet van orde en tucht en redelijkheid voelde, Rodin zeker was er wel verre vandaan het genie te willen spelen ten koste der smaakvolheid. Schoonheid ten slotte moest er zijn. En wat is schoonheid anders dan evenwicht en harmonie? wat anders, dan de mathematische harmonie der muziek en der architectuur?

Logisch had hij zich ontwikkeld van uit de Grieksche schoonheid naar een - men kon zeggen - monumentaal impressionisme, maar in de drift der aandoeningen was hij te ver verdwaald van de eenvoudige smaakvolheid, van den eeuwigen Griekschen geest, van dien geest der waarheid en der schoone bezinning.

Het was in dien tijd, dat hij zijn reeks portretbustes te maken aanving. Slechts aandacht en eerbied voor de werkelijkheden buiten hem kon den hem terug voeren tot de waarheid van zijn emotioneele Zelf.

Het portret is, in de geschiedenis der kunst, altijd het groote opvoedkundige middel der zelftucht geweest. Wanneer een kunst aan rust, aan waarheid, aan stelligheid en stijl ging verliezen, wanneer de fantasie tot gevoels-ongebondenheid verwilderde of tot manier verstrakte, dan steeds heeft het portret ernst en mannelijke objectiviteit gebracht en het kunstleven vernieuwd.

Rodin's portret-bustes blijven een gewichtig deel vormen in het geheel van zijn arbeid; zij niet 't minst verduidelijken het beeld zijner persoonlijkheid.

De portrettist Rodin treft niet door rijkdom van psychologische doordringing; hij ziet niet de apartheid van het eene individu; hij ontleedt geen karakters; zijn portretten geven niet, als die vanHoudon, saamgestelde éénheden van eigenschappen.

Rodin karakteriseert synthetisch. Hij beeldt de ééne expressie. En deze eene expressie is telkens als een variatie op één motief. Rodin's portretten blijven, als die van Rembrandt, zelf-belijdenissen.

Hij vertolkt in zijn portretten de tragedie van den wil. Daarom zijn 't haast alle mannen, die hij uitbeeldt, en haast alle zijn 't mannen van sterk emotioneel wils-leven: het zijn kunstenaars, schilders, beeldhouwers, schrijvers, den componist Mahler[1]. AI deze geportretteerden zijn bezeten door een drang naar het onmogelijke; het zijn allen onrustigen, opstandigen, verbetenen of verslagenen. De voorhoofden buigen zich, fronsend, als in onverzettelijken kamp met de machten des levens; of zij heffen zich op, in tartend verzet. De monden zwijgen, vastberaden, berustend of eerzuchtig. De oogen zien laatdunkend, heerschend of vermoeid naar omlaag. Zelfs de elegische en wijze Puvis de Chavannes wordt een grimmig heerscher, een veldheer in 't rijk van den geest. Het zijn allen helden, die hij beeldt, overwinnen de, gebrokene of strevende, maar helden van vredeloosheid en van trots. Het zijn alle gepassioneerden en zoekenden. Berusting beteekent voor hen ontgoocheling; deemoed, onderworpenheid.

Zoo stormt in deze wel-beheerschte, strenge portret-bustes, Rodin's onstuimige wilskracht nog voort; de wanhoops-heroïek van zijn ‘génie de la

1) De Mahler-buste is een van Rodin's meest *psychologische* portretten, wat misschien duidt op een psychische verwantschap tusschen beiden.

Buste (mevrouw R.) (Zilver)

guerre' is tot bezinning, maar niet tot rust gekomen.

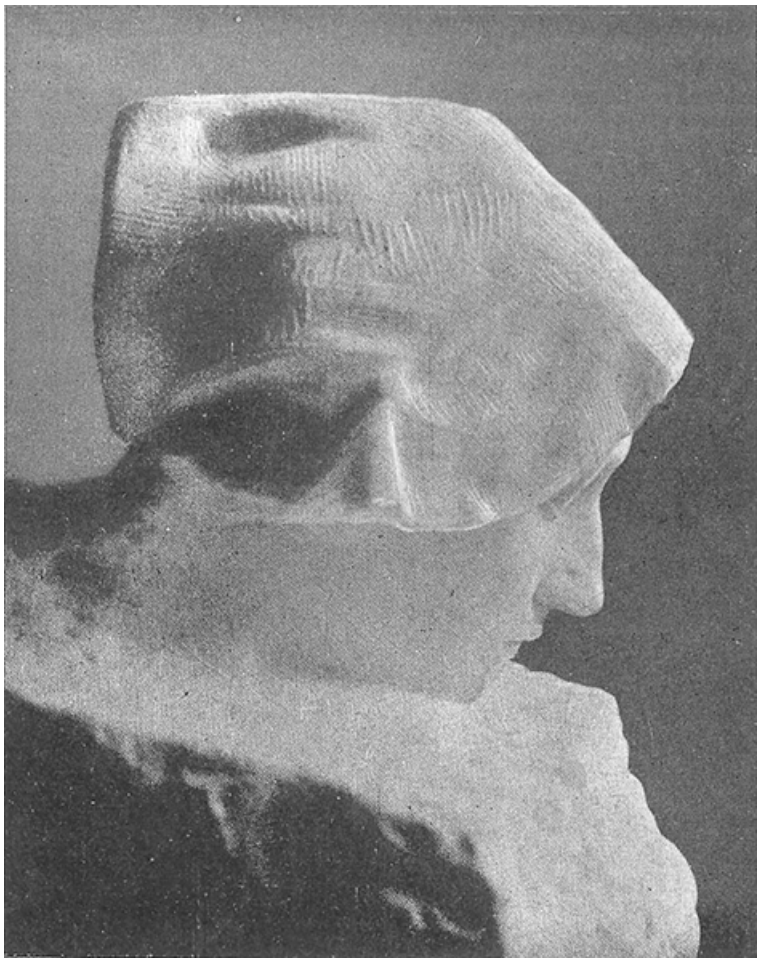
En ook in deze portretten openbaart zich nog de dichter van het willende gebaar, de groote dramaturg der beweging. Eertijds was het portret, dat méér gaf dan snelle en vluchtige typeering, het portret van representatief gehalte, steeds begrepen als een rust. De actie drukte het oogenblikkelijke uit, het voorbijgaande, het bedriegelijke en niet-algemeene. Maar Rodin doet juist die actie voelen als representatief. Zooals hij een lichaam als 'gebaar' begreep en zooals het gebaar niet een rhetorische schijn, noch een moment-impressie, maar essentieele levens-uitdrukking voor hem beteekende, zoo ook weet hij in een enkelen kop de dramatische spanning uit te drukken, zoo tracht hij het portret symbolisch gehalte te geven juist door de *oogenblikkelijkheid* der actie. In de heftige beweging naar omhoog van Barbey d'Aurevilly's nerveuzen en trotschen kop, in het bukkend fronsen van Rochefort weet hij de intellectueele hooghartigheid of de duistere eerzucht synthetisch uit te beelden. Het 'moment' wordt bij hem tijdeloos.

Maar twee zielen leefden in Rodin, twee zielen die, bij de ontplooiïng van zijn persoonlijkheid, steeds moeilijker te verzoenen schenen. Er was de heroïsche, trotsche wils-mensch, de passie-mensch Rodin; en er was de milde droomer, de teedere, de zachtmoedige Rodin. Er was ook de Rodin der pantheïstische intuïties, de vrouwelijke Rodin. En deze, dien wij het best uit zijn latere verbeeldingen kennen, heeft zich ook in enkele, weinige portret-bustes, in enkele vrouwen-beeltenissen, geopenbaard. Want in de vrouw zag Rodin dat juist het eenvoudige verheven is, dat het niet-willen, dat het vertrouwen schooner kan zijn dan de mannelijke heroïek, dan het strijden en streven. In sommige vrouwen zag hij, dat het meest gewone het meest

groote kan zijn. De vrouw is ‘natuur’, maar *ziel* geworden natuur. Zij is onbewustheid, maar onbewustheids- *mysterie*. Zij is ‘kind’, maar in wijze volwassenheid.

Wereldsch, van een 18e eeuwsche zinnen-bekoring, zag hij haar nog in het portret van Mme Morla; Vicuna, maar hoe sober, hoe ‘gewoon’ en hoe diep is de in zilver uitgevoerde buste van Mme R.; hoe teeder de buste zijner vrouw, die volstrekt niet geïdealiseerd werd, die gezien werd als het alledaagsch, eenigszins burgerlijke vrouwtje, dat zij misschien was, maar een vrouw toch van zoo zachte en wijze gevoeligheid als slechts hij, wiens passie zich tot liefdes-teederheid veredelde, haar te eeren weet; en hoe smetteloos geheimzinnig eindelijk is die fijnste en innigste van Rodin's scheppingen, de edel-verdroomde beeltenis van het weemoedsvolle en blijde meisje, het tot symbool veralgemeend portret. dat hij ‘la Pensée’ heeft genoemd. Hoe is hier het vrouwelijk mysterie uitgedrukt zonder zweem van die sensueel vertroebelde Sphinxen-geheimen, welke ons decadent geslacht in Da Vinci's Gioconda verafgoodt.

t.o. 48



De Gedachte

Bloei

Het was omstreeks '86 dat Rodin met ernst zich voorbereidde op de verwezenlijking van een groot project, reeds sedert lang in hem gerijpt, een conceptie, die hem meer dan twintig jaren achtereen vervuld heeft en waarvan nooit meer dan fragmenten tot stand zouden komen: ‘de Poort der Hel’[1].

Dit is de eeuw der fragmenten. Dit is niet de eeuw der monumentale samenvattingen. Want de geestelijke eenheid mist en de opbouwende samenwerking ontbreekt en de rust en de zekerheid zijn ver te zoeken. De grootsten voelen zich eenzamen. Ik meen: zij voelen zich vereenzaamden, verlatenen. Want eenzaam waren alle grooten naar den geest, maar vereenzaamd zijn zij, wier geest niet meer wortelt in het gedachte- en geloofsleven van hun volk. En eenzaamheid, zei Van Gogh, is altijd verlies. Dit is de eeuw der illusies. Men verlangt weer de samenwerking en de samenvatting, maar nog niet steunt dit herboren verlangen op werkelijkheden. Geen Dante kan breed, klaar en in monumentale schoonheid het triptiek des levens beelden; geen Giotto het evangelisch drama schilderen der

1) Sedert vernam ik, dat de vele fragmenten van de Poort der Hel na Rodin's dood zijn samengevoegd; het geheel echter heet een mislukking.

Paduaansche ‘Eremetani’, geen Michel Angelo het Oud-Testamentische monument scheppen der Sixtijnsche kapel.

De kleinen echter, zoo zij strevers zijn, brengen hun leven door in klachten over de maatschappij: een geklaag, dat hun onmacht niet rechtvaardigt; de grooten - die willers zijn - doen, wat te doen mogelijk is, en blijven droomen het on-mogelijke.

Als Rodin dan geen kathedraal kon zien verrijzen, zoo zou hij alléén, hij afzonderlijk, een synthetische schepping nalaten, een groote belijdenis van het leven: de Poort der Hel. In dit monument zou hij al zijn verlangens uitdrukken, al zijn smarten, al zijn liefdes; en de menschheid zou er zich zelf in herkennen. De in leed vereende minnaars zou hij beelden, de tragedie der liefde; en de sirenen, de satyrs, de centauren, de dier-menschen met hun onverwoestbaar verlangen naar geestelijke bevrijding uit den doem der aarde; en dansende vrouwen en weenende vrouwen en maskers van angst. Troonend over dien chaos van zonde, smart en verdoemenis zou een machtige gestalte de daemonische wereld beheerschen en zinnend bepeinzen: Dante, symbool van het Dichterschap. En hoog over alles heen zouden drie figuren verrijzen, de schimmen der gestorvenen, die, elkander ondersteunend, in angst zich neerbuigen over den afgrond van verschrikkingen.

Dit grootsch vizioen is nooit tot stand gekomen. En ik weet niet, of het te betreuren is. Te ver stond Rodin van Dante af, om zich zulk een monument te kunnen scheppen. Niet Dante, eer nog Baudelaire was zijn dichter. Niet Dante, de profetische geloofs-held, stond hem nabij, maar Baudelaire, de sensitivist, de pessimist, het gepijnigd offer der erotische passies en niet de triomfator der liefde. Een Baudelaire bouwt zijn levens-conceptie niet op in een strenge architectuur van beeld geworden

ideeën, maar hij laat fragmenten na, die te zamen het monument vormen van een groot ervaren leven.

Ik geloof niet, dat Rodin's Poort der Hel een schoon gedenkteeken geworden zou zijn. Ik weet niet, of de *noodzakelijkheid* hier geweest ware, zonder welke het groote het overladene blijft. Ik weet niet, of zulk een monument niet de geforceerde daad van geniale eerzucht ware gebleken. Want er is nog geen groot man geweest, die aan de eerzucht vreemd was. De eerzucht, die het talent belachelijk maakt, vormt de tragedie van den genialen mensch. Maar het leven, dat geen daden van eerzucht duldt in de geestelijke dingen, breekt de te sterk gespannen driften; en, gebroken, schept dan de geniale mensch de ontroerend-schoone bouwvallen zijner eerzuchtige illusies.

Zooals Baudelaire zijn verzen maakte, die afzonderlijkheden blijven en toch alle bijeen behooren, zoo werd Rodin's levens-illusie, de Poort der Hel, de aanleiding tot tallooze verbeeldingen die samen het monument vormen zijner persoonlijkheid. De gedroomde conceptie bleef hem de bezielende idee tot die vele beelden, welke allengs in hem rijpten en zijn werkplaatsen kwamen te vullen.

De zware tijd was doorstreden. Hij arbeidde in rust. Nu niet langer ontstond het eene beeld na het andere, als zoovele veldslagen waarin hij de wereld veroverde en zichzelf verwezenlijkte: hij werkte aan vele beelden tegelijk. De beelden ontstonden, langzaam, zooals een natuurwereld ontstaat. Jarenlang werkte hij in stilte aan vele beelden, die langzaam groeiden onder zijn handen.

'L'art réclame une lenteur, une patience, dont les hommes ont à peine l'idée, surtout dans la jeunesse; il est difficile à comprendre et difficile à faire' zei Rodin. Toen hij in later jaren Holland zag,

toen hij vanaf het dek eener stoomboot de breede rivieren met de wijdgestrekte en wazig verglijdende horizontlijn onder de stille pracht der lichtende luchten zag, toen zeide hij, zachtjes: ‘Je comprends: la lenteur est une beauté’. Maar hij had 't zoo lang geleden reeds begrepen. Rodin was een koppige, die liever miskend bleef dan 't publiek te vleien: Rodin was een geduldige.

Een voorstudie ontstond voor zijn ‘Baiser’ en een eerste conceptie van zijn ‘Hugo’. De ‘Danaïde’ ontstond, de vrouw, die zich voorover stort als wilde zij in schuld en smart zich hereenen met de aarde die haar voortbracht.

De drift van vroeger schijnt gebroken. Het is, als gaat hij zich overgeven aan een vrouwelijke natuur-mystiek, een pantheïsme, waarin de persoonlijkheid zich verliezen zou.

Maar dan ontwaakt weer de strijdende Rodin, de Rodin die zeide: ‘In de kunst is alleen dat mooi wat karakter heeft; en het leelijke is vaak karaktervoller dan het mooie.’ En in 't zelfde jaar dat 't teere vizioen der vrouwelijke wijsheid, ‘La Pensée’, ontstond, in '89, schiep hij dat kleine beeld van grootsche karakterkracht, het beeld der oude, onttakelde vrouw, die in schaamte en afgrijzen over haar wanstaltigheid heen buigt: ‘La Belle Heaulmière’. Een der balladen van dien vroegsten en felsten der Fransche Renaissance-dichters, Villon had van dit beeld het motief gevormd: zij die eens de schoonste was van haar dorp, de meest gevierde der vrouwen, ziet zich terug als een ruïne, ontgloried en vergeten. En zie daar, schijnt Rodin te zeggen, wat de natuur beteekent: zij vernietigt de schoonheid die zij schiep, zij is 't wreed symbool der doellooze verganke ijkheid. Het is, of hij te heftiger zich uitspreekt, naar mate het mysterie der natuur en de onbewustheid van het eeuwig-vrouwe-

lijke hem meer begon te lokken. Niet de vrouwelijke psyche tast hij aan: niet als *heks* ziet hij de oude vrouw; de natuur klaagt hij aan. De ontoereikendheid erkent hij van zijn sensualisme. De natuur: was een sirene, symbool der lokkende zinnen-liefde, die alles belooft en alles vernietigt.

In dit beeld herkennen wij weer die harde gestemdheid, die bittere heroïek van Rodin's ‘Génie de la Guerre’, maar het gebaar van wrekenden opstand is gebroken tot een gebaar van vertwijfeling. De wilde schreeuw is tot een stomme klacht versmoord.

Het is Rodin's laatste verbeeldings-werk in de sfeer van het analytisch realisme: dit verdord en gehavend, dit uitgemergeld lijf werd van buiten af, koel, objectief waargenomen: het is tegelijk de heftigste vorm, de meest verbeten uiting van zijn realisme. Dat 't realisme, als levens-beschouwing, als ‘materialisme’, tot levens-ontkenning leiden moet: dit beeld schijnt 't te getuigen.

Ook Gothische beelden hebben soms het afzichtelijke der natuur uitgedrukt, maar om de glorie van den geest te belijden. Ook Donatello kon onbarmhartig zijn in zijn natuur-realisme; maar hij bleef de waardigheid van den mensch eeren, te midden van diens verval. Een bouwval is het gehavende lichaam zijner oud-geworden ‘Maria Magdalena’, maar haar geestelijke grootheid omstraalt het verval der materie. Ook Van Gogh heeft de menschelijke vervallenheid, de verbasterde werkelijkheden aanvaard en uitgebeeld, maar in de heiliging zijner ontfermende liefde.

Doelloos schijnt Rodin's verbitterd realisme. Is de natuurschoonheid leugen, daar zij vergaat? Vergaat zij niet om nieuwe schoonheid te scheppen? En vooral: heeft niet de ouderdom zijn eigen waardigheid, zijn eigen schoon, een andere, een diepere schoonheid dan die der jeugd? Was niet Rembrandt,

de jonge zoowel als de oude, het verhevenst in zijn uitbeelding van den ouderdom? Slechts als ruïne echter ziet de materialist het oud-zijn. AI wat de natuur in de zuivere gestalte van een jong meisje beloofde, dat blijkt leugen, waan: de ouderdom is het débâcle. Deze droomer, deze geduldige, droomverzonken werker, Rodin, die zoo diep de sereniteit van het jonge meisje, de gratie der natuur kon voelen, had een onrust in zich, waar hij geen weg mee wist.

In de kunst is slechts dat mooi, wat karakter heeft, zei Rodin. 'Est laid dans l'art, ce qui est faux, ce qui est artificiel, ce qui cherche à être joli ou beau au lieu d'être expressif, ce qui est mièvre et précieux, ce qui sourit sans motif, ce qui se manière sans raison, ce qui se cambre et se carre sans cause, tout se qui est sans âme et sans vérité, tout se qui n'est que parade de beauté ou de grâce, tout ce qui ment'. Het fiere woord klinkt als een schreeuw om oprechtheid; het is de hartstochtelijke kreet van een mensch, die vóór alles oprecht wil zijn, al moet hij soms dan ook ruw doen. En hij vindt, hij zoekt althans, de verzoening in zijn kunstenaarsschap zelf. Want de kunstenaar is de absoluut bewonderende levens-erkenner. Van het leven maakt hij zijn religie, zei Rodin. Elke levens-manifestatie bewondert hij, dáár zij levens-manifestatie is. Wie hem bedriegt wordt hem een schoon voorbeeld van het bedrog. Het begrijpen zelf vormt zijn geluk.

Schijnt deze kunstenaars-belijdenis in zichzelf niet een wreedheid? Ga door de Straten uwer stad; zie het onrecht van ons leven. Zie het verschil tusschen hen die er zoo makkelijk komen en zij die altijd onder blijven. Is het genoeg te zeggen: het leelijke is schoon? Mag men het levens-onrecht vergeten om objectief het levens*beeld* te genieten?

En toch geloof ik dat we in zulke woorden van

Rodin, woorden die in zijn door Gsell en Judith-Cladel genoteerde gesprekken herhaaldelijk voorkomen, niet een uiting van aestheticisme moeten zien, maar een oneindig dieper levens-besef. In het laatste hoofdstuk dezer studie zal ik hier nader op terug kunnen komen. Thans slechts dit: er zijn twee soorten schoonheid: die der zinnen en die van de ziel, de aesthetische en de geestelijke schoonheid. Het woord schoonheid heeft voor Van Deyssel, Oscar Wilde of Walter Pater een andere beteekenis dan voor Plato. Maar de waarlijk groote, de grootmenschelijke kunstenaar zoekt en bemint de geestelijke schoonheid alleen. De groote kunstenaar, die de groote mensch is, zal nooit uitsluitend een aestheet kunnen zijn. De geniale, dat is de universeele, kunstenaar is hij, die innerlijk aandeel heeft aan al het levende, die een diepe verwantschap voelt met de veelheid der levens-verschijnselen om hem heen, die al het zijnde als schoonheid ervaart. Hoe zuiverder hij zijn Ik vervolledigt, des te veelzijdiger hervindt hij dit Ik in het Andere, des te eerbiediger staat hij de wereld tegenover. En zóó begrepen wordt het kunstenaarsschap de schoonste overwinning der zelfzucht. Het ‘dit zijt Gij’ der Indiërs is geen aestheticisme, maar een wijsheid, welke door den universeelen kunstenaar heel innig wordt verstaan. De al-zijdigheid van den aestheet berust daarop, dat zijn ‘Ik’ geen grenzen meer heeft en dus ontzedelijkt is; de al-zijdigheid van den genialen kunstenaar berust op de kracht van zijn Ik, dat zich mateloos verruimen kan zonder zich te verliezen. Een Van Deyssel geniet alles, ook het leelijke, als ‘schoon’, hij beschouwt, genietend, het tooneel des levens: het leven blijft hem ‘tooneel’. Maar ook Van Deyssel's psychische tegenstelling, Walt Whitman, zegt alles te bewonderen, alles lief te hebben, heel het leven, alle manifestaties van het

leven. Deze roekelooze en hooge levens-houding is ook die van Rodin geweest; geen aestheet was Rodin, maar een universeele. Meer echter dan de geestelijk zoo jeugdige Whitman, heeft Rodin, de verfijnde, de verwikkelde adept onzer oude Europeesche beschaving, ook de gevaren van zijn universalisme ondervonden. Wankeler stond hij in het leven.

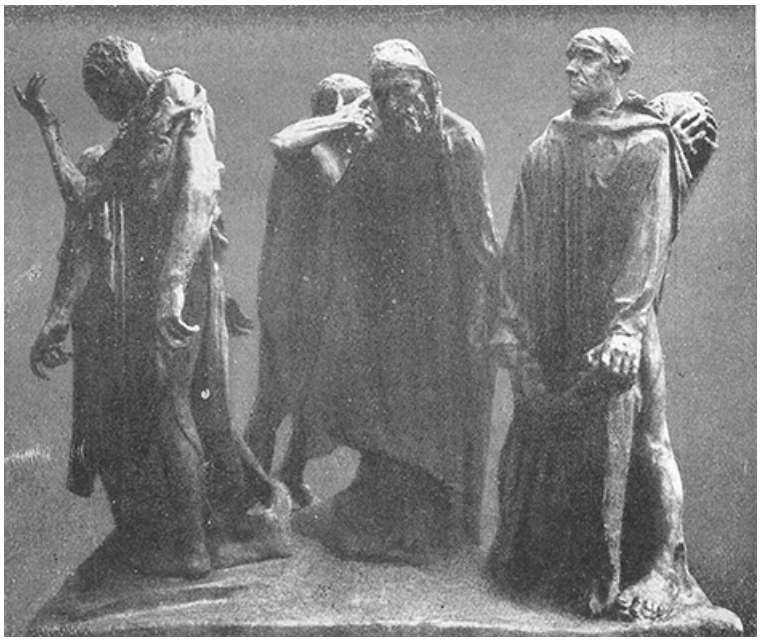
In zijn volgende groote schepping zou Rodin toonen welke ontwikkelingsmogelijkheid het realisme zijner ‘Belle Heaulmière’ bevatte. Vaak dringt de bedoeling van ons doen eerst in een latere daad tot ons door. Het zijn de kleinen, de rekenenden, die bij voorbaat den weg afbakenen waarlangs zij zullen gaan, het zijn de program-menschen. Maar een groot man heeft meer vertrouwen. Hij weet niet waarheen de weg voert en omdat hij 't niet weet, daarom voert die weg hem zoo ver.

Het was in '95 dat Rodin, na jarenlange voorbereiding, zijn misschien volledigste schepping voltooide, zijn ‘Bourgeois de Calais’.

Men kent de Middeleeuwsche historie, door Rodin verbeeld. Engelsche troepen belegerden Calais. De nood steeg. Geen uitkomst was meer mogelijk. Toen eischte de koning, die bevel voerde over 't Britsche leger, dat zes der aanzienlijkste burgers van deze ongelukkige stad, zich zouden begeven naar het vijandelijke kamp, gekleed in het hemd der boetvaardigheid, het touw der knechtschap om den hals, dat zij zich zouden prijs geven aan de willekeur van den wrekenden overwinnaar. En te midden van de tranen en van de klachten der verbijsterde menigte is dit zestal vrijwillig den dood tegemoet gegaan.

Eén dezer, hun leidsman, had Rodin, in opdracht der stad Calais, te verbeelden; maar hij schiep de volledige groep, de doods-processie der zes martelaren. In het midden gaat de oudste, de zeer oude

t.o. 56



De Burgers van Calais

man, die gelaten, gebroken, zonder angst en zonder aarzeling, zijn lot ontvangt. Hij buigt het hoofd; heel zijn in het verval van den ouderdom zoo statige figuur drukt de gebogenheid uit van hen, die in berusting de opperste wijsheid vonden. Naast hem, groot, sterk en zelf-bewust, schrijdt de iets minder oude, minder moegeleefde man, hij die de sleutels der stad draagt. Hij had meer van het leven te verwachten; de dood was hem minder vertrouwd. Hij had nog kracht in zijn lichaam, zijn geest was nog op de aardsche werkelijkheden gericht. Hij had nog verlangens in zijn hart. Maar de opstand tegen zijn lot heeft hij met wilskracht overwonnen. Als een held, onwrikbaar, aanvaardt hij den wil van zijn dieper ik, zijn besluit zich te offeren tot redding der velen. Voorop gaat hij, die nog in de kracht stond van zijn leven, een athletische gestalte. Rustig is zijn gang, groot zijn houding. De activiteit van zijn levens-kracht schept zich om tot een willend begeeren van den dood. Met een breed, ten hemel wijzend gebaar zoekt hij de anderen als zich zelf te overtuigen. Maar ter zij van deze drie, als mededoogend beschut en verborgen achter hun weifelloosheid, komen zij, wien het offer het zwaarste valt: de jongste hunner, die met een wonderlijke geste, vragend en smartelijk, afscheid neemt van heel het leven, van heel de wereld, van alle menschen, van elke aardsche toekomst; en de man, die zich langs de oogen strijkt, waar hij een kwaden droom schijnt weg te willen wisschen; en eindelijk de zwakste aller, hij, die te veel op zich nam, die neerzinkt onder den last van zijn te groote daad, die, het hoofd in zijn handen geprangd, zich toont in zijn arme ellende, in heel zijn menschelijke geringheid.

Aldus heeft Rodin in deze zes gestalten zes persoonlijkheden gebeeld en deze zes persoonlijkheden psychisch hereend door ze te maken tot de dragers

van eenzelfde levenslot. Een zelfde tragedie ondergaan zij allen, maar ieder op andere wijs. Niet verschillende karakters heeft hij psychologisch ontleed, maar verschillende levens-houdingen heeft hij symbolisch saamgevat. Het zijn verschillende motieven slechts, de ontroerende motieven van het heroïsche lied der eeuwigheidstragedie.

Want ge kent den mensch eerst in zijn houding tegenover het eeuwige. Als het doods-uur slaat, dan valt alle schijn als een kleed van ons af, dan staat de mensch, als deze burgers van Calais, in het sobere hemd der boetvaardigheid, dan wordt de mensch 'wezenlijk'. - Het is niet het historisch verhaal, dat Rodin hier beeldde: het is het tijdelooze leven, het is de menschheid, de menschheid en'haar goddelijk lot.

En ik geloof niet, dat het mogelijk zou zijn soberder en onmiddellijker zoo groote gevoelens uit te drukken.

Den ouderdom als ruïne, als het algeheel débâcle had Rodin gegeven in zijn 'Belle *Heaulmière*'; hier is, in de middelste figuur het diepst, de verheven heiliging en het mysterie van den ouderdom beleden. Tot in den vorm zelf is deze groep een overwinning op het vroegere beeld van levens-onttakeling. Van realisme zou men ook hier nog kunnen spreken. Deze beelden hebben niet de rythmische samenvatting, de strakke styleering der Gothische kunst. Aardsch gevoeld zijn deze enorme gestalten, Maar dit is niet meer het hard en objectief realisme der 'Belle Heaulmière': een verheven pathos doorstroomt deze verbeelding. En die gevoelskracht verheft de realiteit. Deze beelden zijn niet langer vrucht van analytische waarneming: de vormen zijn massaal gegeven, zijn stroomend geworden, zijn groot saamgevat, zooals ook groot hier is de conceptie van menschelijkheid.

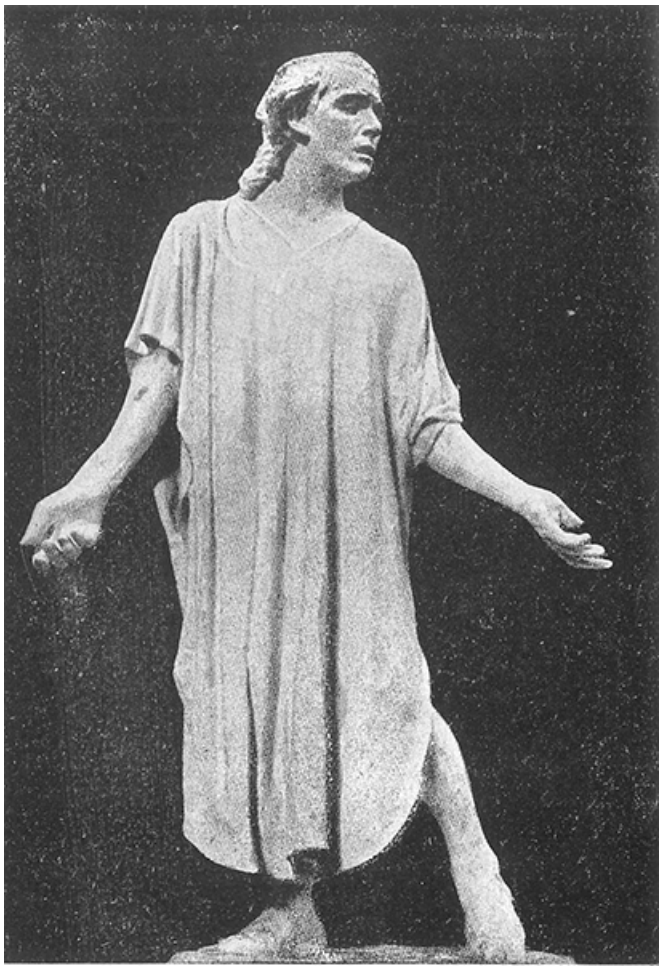
In deze zware, aardsche beelden, in deze breedgehouwen koppen van zoo verheven tragiek, in deze gestalten met hun donkere contouren, leeft. iets van den geest, die ook de Gothiek doorademde. Zij verheffen zich uit de beklemming der kleine natuur-werkelijkheid; zij zijn symbool; zij staan in de sfeer der mythe. Er gaat een geestelijke wijding van deze gestalten uit, zelfs van den verslagene, van hem, die gebroken inéénzinkt. Er is, in dit gebroken-zijn, een majesteit, verheffender dan de trotsche wanhoops-klacht van den Laöcoon. Niet Grieksch is deze schepping, doch Christelijk, Christelijk is de opvatting van heiliging door smart, van het verinwendigd lot, van de innerlijke plicht, van de persoonlijkheid en van de gevoelsberusting. Niet een Stoïcijn zou smart, twijfel en gebrokenheid met zoo veel eerbied genaderd zijn. Niet een Griek zou de menschelijke nietigheid en de menschelijke waarde zoo, in ééne schepping, hebben vereend. Geen Griek had het conflict van leven en dood zoo psychisch en daarom zoo tragisch gevoeld.

Ik heb een studie over Rodin te schrijven en niet over de ‘Burgers van Calais’. Maar Iaat mij althans nog wijzen op den eenvoud van zijn conceptie. Men stelle zich slechts voor, wat een akademicus van dit gegeven had gemaakt... Een schoone groep te bouwen, was zijn eerste zorg geweest. We hadden een hoofd-figuur te zien gekregen, zich opstellend in een sierlijk gebaar van ontzetting; en daar omheen hadden zich dan de neven-figuren fraai en edelaardig aangevleid. En dat was dan een aandoenlijke en in 't geheel niet kwetsende geschiedenis geworden, maar zeker niet een zoo machtig en sober verhaal als Rodin's verbeelding, waar van een groepeering in den schoolschen zin geen sprake is. Hij stelde zijn ‘Burgers’ naast elkander, zooals ze in werkelijkheid gegaan konden zijn. Zelfs had hij gewild dat

de beelden niet op een voetstuk geplaatst werden, maar nauwelijks boven het straatvlak verheven, midden tusschen de menschen, zoodat zij als opgenomen zouden zijn in het leven zelf, in het dagelijksche stads-bestaan. Maar juist door dien soberen realiteits-zin wist hij monumentaal te zijn: monumentaal werkt elke figuur afzonderlijk, monumentaal door de groote lijn, door de machtige expressie van het contour, door meer synthetisch op te bouwen dan analystisch af te beelden, maar eveneens monumentaal als groep. Zij gaan,. deze gestalten; en toch is er niet de toevalligheid van het gaan. Zij gaan; en toch vormen zij een rustig en besloten geheel.

Alleen de zeer groote kunstenaars of de kunstenaars van zeer groote tijden kunnen zoo natuurlijk zijn en zoo verbeeldingsvol, zoo sober in het verhevene. Soberheid is het kenmerk van den ernst: dit gel dt voor alle tijden, voor alle rassen en geestelijke gezindheden. Het is waar voor alle uitingen van den geest. En ook hier vindt Rodin, in zijn eigen gepassioneerde taal, dien toon van verheven soberheid, welke we zoo onvoorwaardelijk bewonderen in een Giotto, die nooit heeft opgesierd, die nooit iets deed om te behagen, nooit een motief aanbracht alleen om zijn schoonheids-behoefte te voldoen of om zijn kennen en kunnen te bewijzen; ook hier is de soberheid waardoor een Giotto zich van zoo tallooze Renaissancisten onderscheidt.

Zooals de beelden in een kathedraal-gevel staan, naast elkander, representatief, zoo staan hier de ‘Burgers’ naast elkander en toch in eenen geest verbonden. En al hebben deze figuren niet meer de strenge gestijldheid der Gothiek, al zijn zij materieeler aangevoeld, toch beseffen wij dat onze tijd niet alleen ‘verlies’ beteekent ten opzichte van die hooge, oude cultuur: Rodin's beelden zijn indi-



Een der Burgers van Calais

vidueel meer verscheiden, zijn psychisch rijker gedifferentieerd, zonder aan symbolische waarde te verliezen. De persoonlijkheid is hier tot voller wasdom ontplooid. Indien wij ooit weer zullen komen tot eene nieuwe cultuur, in monumentaliteit met de Gothische vergelijkbaar, tot een architectonischen stijl, dan zal dit een kunst zijn en een cultuur, die deze rijkerepersoonlijkheids-ontwikkeling ongeschonden in zich opgenomen heeft.

Het was Rodin's groote tijd. Een halve eeuw had hij achter zich. Let op hem, die na vijftig jaar nog veel te geven heeft: hij is geen klein talent; noch behoort hij tot hen, die eens wat voelden en wat konden en toen zich uitputten. Wie na vijftig jaar zich nog arbeidend ontwikkelt en een tweede, een geestelijke jeugd ingaat, dat is de gefundamenteerde persoonlijkheid, de mensch die beproefd kon worden.

Meer en meer zocht Rodin de vloeiende vereenvoudiging der vormen. Meer en meer onthief zich zijn verbeelding aan de objectieve realiteiten. Hij vond zijn stijl. En is stijl niet eenvoud?

Alle geestelijke ontwikkeling is een groei van de veelheid tot den eenvoud. Van de primitieve armoede af gaat de menschheid door de veelheid heen naar den rijken eenvoud der synthese. Maar ook de groote persoonlijkheden maken deze evolutie door, 't zij ze leven in een tijd die cultureele kracht bezit, 't zij ze op zich zelf blijven aangewezen. De evolutie van Rembrandt's kunst is een groei naar den eenvoud; en zóó de evolutie van Vincent Van Gogh, die begon realiteiten te ontleden om te eindigen bij den samenvattenden eenvoud.

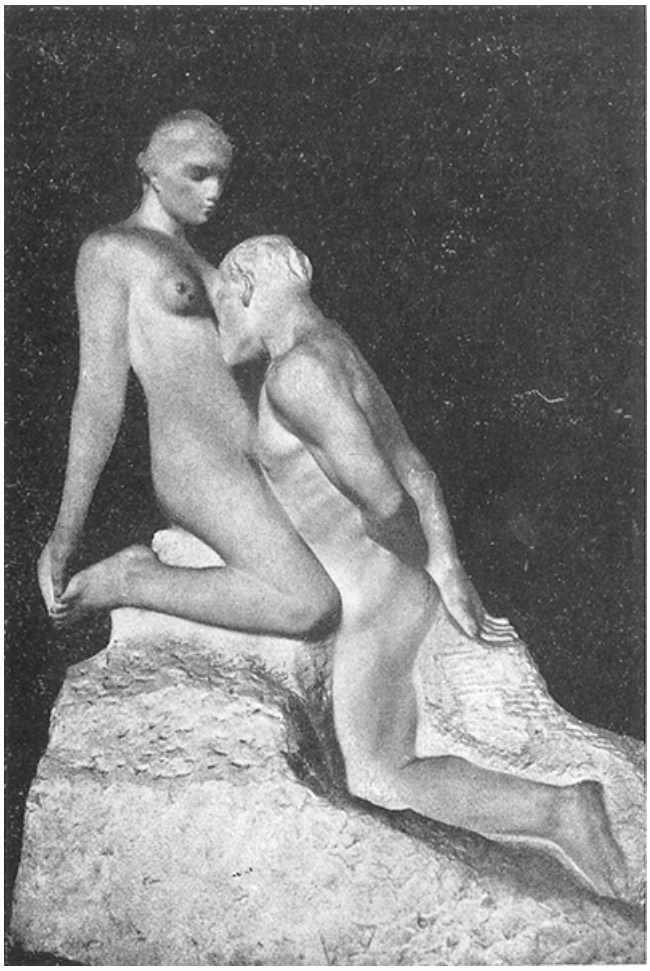
Naar eenvoud streeft elk geestelijk mensch, want eenvoud is de persoonlijkheid. Eenvoud en eenheid: dat is persoonlijkheid. Een persoonlijkheid is de mensch, die van binnen uit zijn leven opbouwt tot een klaar en vast geheel, zoodat elk

zijner uitingen van zelve één. zijn De systematicus streeft verstandelijk, dat is willekeurig en gewelddadig, naar deze eenheid: hij zegt vandaag iets omdat 't de consequentie is van 't geen hij gisteren zei. Maar de persoonlijkheid zegt spontaan dat, wat van-zelf overeenstemt met 't geen hij een vorig maal, even spontaan, heeft gezegd. (De dilettant zegt vandaag iets, dat in tegenspraak is tot 't geen hij gisteren zei: hij bouwt zijn innerlijk leven niet op, maar vernietigt telkens zichzelf).

Stijl is eenvoud, is persoonlijkheid. En daarom beteekent stijl geen formalisme, doch wezenlijkheid. Stijlvol wordt een kunst, door al het bijkomstige en toevallige, evenals al het opsierende, te bannen, door steeds inniger den noodzakelijken vorm te vinden van het preciese gevoel.

'A moi, l'ensemble d'une tête ou d'un corps m'apparaît comme une masse fluide qu'agite un grand souffle', zei Rodin. 'Peut-être que l'art n'est tout à fait grand que lorsqu'il retrouve les procédés de la nature'. Zulke woorden vormen een juiste omschrijving van Rodin's stijl. 'll n'interrompt pas la vie en mouvement', definieerde Charles Morice. Hij bewerkte zijn beelden van alle kanten tegelijk; modelleerend vulde hij aan, rondde hij af, schiep hij de groote contouren, de massale vormen[1]. Het beeld *groeide* uit zijn handen, als een natuur-schepping. Het werd niet 'gemaakt', het *ontstond*. Het werd een stroomende schoonheid, een ademend wezen. Het keerde tot de natuur terug, waaruit het voortgekomen was, maar getransformeerd tot schepping van den geest: het drukte de verborgen ziel uit der universeele

1) Een goede uiteenzetting van Rodin's stijl en werkwijze vindt men in Camille Mauclair's Rodin-boek (La Renaissance du livre).



Het eeuwig Idool

natuur-onbewustheid. Rodin's stijl is de pantheïsche. *Maar* het is een Pantheïsme van 't strevend en onbevredigd verlangen. Het is het Pantheïsme van een mensch, die den strijd zijner persoonlijkheid, den twee-strijd van natuur en geest, die het zedelijk conflict niet verloochenen kan, hoewel hij over dit dualisme heen een vrede vermoedt, een verzoening en een universeele harmonie, die zijn verscheurdheid omspant Het is het Pantheïsme van een mensch, die zich een ‘karakter’ weet en een eigenheid, die het mannelijk principe niet verkrachten kan, maar die hunkerend voelen blijft den smaad van zijn afzonderlijkheid, die in de vrouwelijke onbewustheid een wijsheid vermoeden blijft, welke zijn strijdend wezen beschaamt In de vrouw is het zinnen-leven tot ziels-leven genhiligd. De vrouw is symbool van het liefdeleven: zij is moeder of minnares. Maar de vrouwen, die uitsluitend moeder of uitsluitend minnares zijn, het moeder-dier of de hetaere, worden door den man veracht, daar zij hem aan zijn roeping en en aan zijn plicht onttrekken, daar zij hem demoraliseeren. De echte vrouw, de vrouw die in alle eeuwen door den man vereerd werd, is èn moeder èn minnares, is méér dan dit: zij is de verpersoonlijking der universeele liefde. Haar wezen is liefde en liefdes-eenheid. Maar de man ziet de tweeheid van alle dingen en kan de vrouw wel vereeren, maar nooit begrijpen; en daarom spreekt hij van het vrouwelijk mysterie, van het sfinxengeheim der vrouw, van het vrouwelijk idool. En zoo schiep ook Rodin dat ontroerend schoone beeld, ‘het eeuwig idool’, het beeld der jonge, kuische, naakte maagd, voor wie de sterke man knielend neerbuigt om haar den kus zijner devotie te geven. Zulk een schepping zal den volstrekten dualist een schandelijke nederlaag toeschijnen van den geest, maar de adel van dit beeld herinnert ons de

ontroerde en diepzinnige woorden door Rodin gesproken over de natuur, zijn Godin; zooals hier; de man knielt en zich klein weet tegenover het vrouwelijk idool, zoo voelde zich Rodin zelf ten opzichte: van het groot en onpersoonlijk natuur-mysterie[1)].

Van '92 tot '98, de jaren waarin hij geobsedeerd werd door zijn Balzac-conceptie, kwamen vier machtige scheppingen tot stand: ‘Le Printemps’, ‘Le Baiser’, de Olympische Hugo-verbeelding en ‘l'éternelle I dole’. Hetzijn de volledigstebelijdenissen van Rodin's pantheïstische natuur-religie. Zij zijn tevens de schoone voltooiïng van de zachte en stille wijsheid die hij schuchter aangeduid had in het bescheiden beeld, ‘La Pensée’. En na ‘La Pensée’ had hij de ‘Danaïde’ gegeven en dat uiterst teedere ‘Frère et Soeur’, het tengere, al haast volwassen meisje dat het onbewust. natuur-kind koesterend omvat, het beeld van teeder ontwakend liefde-leven. Wat in die werken schuchter en in weemoed gesuggereerd werd, breekt zegevierend uit in die beide geluks-verbeeldingen, ‘Le Baiser’ en ‘Le Printemps’. Het zijn de twee variaties van eenzelfde motief: de jonge man en vrouw, die, naakt en schoon, elkander in kuischen hartstocht omhelzen om vereend het geluk der liefde te vinden, dat meer is en hooger streeft dan de vreugde der zinnen-bevrediging ooit geven kan. Na in zijn ‘Burgers van Calais’ de menschheid tegenover den Dood te hebben gebeeld, wendt zich Rodin thans tot 't Leven terug en schept hij het poëem der aardsche liefde, maar van een liefde die verlangen blijft, die een verlangen is zóó hevig, dat de grenzen van het aardsche overschreden worden. De zinnelijke

1) In het laatste hoofdstuk van dit boekje zal Rodin's ideeën-wereld en in 't bizonder zijn natuur-conceptie en erotiek uitvoeriger worden beschouwd.

Broeder en Zuster

begeerte zoekt de bestendiging van het aardsche en heeft de voortplanting ten doel, maar waar een groote passie is, daar blijft liefde niet langer begeerte en bevrediging, daar is altijd en noodzakelijk het onstuimig en teeder verlangen naar geestelijke verwezenlijking, daar gaat 't verlangen van de aar de uit naar den hemel heen. En dit tragisch en heilig verlangen alleen mag liefde heeten. Alle wellust, die dit verlangen der ziel niet langer dient, die het verlangen verkracht, is een zonde aan de ziel bedreven.

Heeft eenige macht de menschheid zoo voortdurend en zoo algemeen gemarteld en gelokt, als de macht der erotiek? En toch schijnt een schroom haar te weerhouden dit alles- en allen-vervullend mysterie uit te spreken. In beeldhouwkunst is het liefdesprobleem slechts geabstraheerd benaderd. Men schiep het beeld der liefde niet, maar men objectiveerde de liefde in een ideaal beeld der vrouw; en deze vrouw, de Venus, vereerde men als het schoone en stabiele symbool der aardsche liefde.

Geen tijd is echter door het liefdes-geheim zoo demonisch bezeten als de onze, als de 19e eeuw, als die eeuw, welke de meest liefdelooze genoemd kon worden[1)]. Deze alles betwijfelende, alles onderzoekende, alles vernietigende eeuw, heeft haar redding gezocht in den maalstroom van het sexualisme: hier, in de weelde, en in de drift der zinnen-liefde, was althans nog het leven te vinden, het ongebonden oer-bestaan. En het materialisme van dien tijd scheen dezen zieken liefdes-cultus te sanctioneeren. Want was de mensch niet een natuurschepsel, een *denkend* dier, helaas een denkend dier? En bleef hij zijn wezen, zijn dierlijk natuur-wezen,

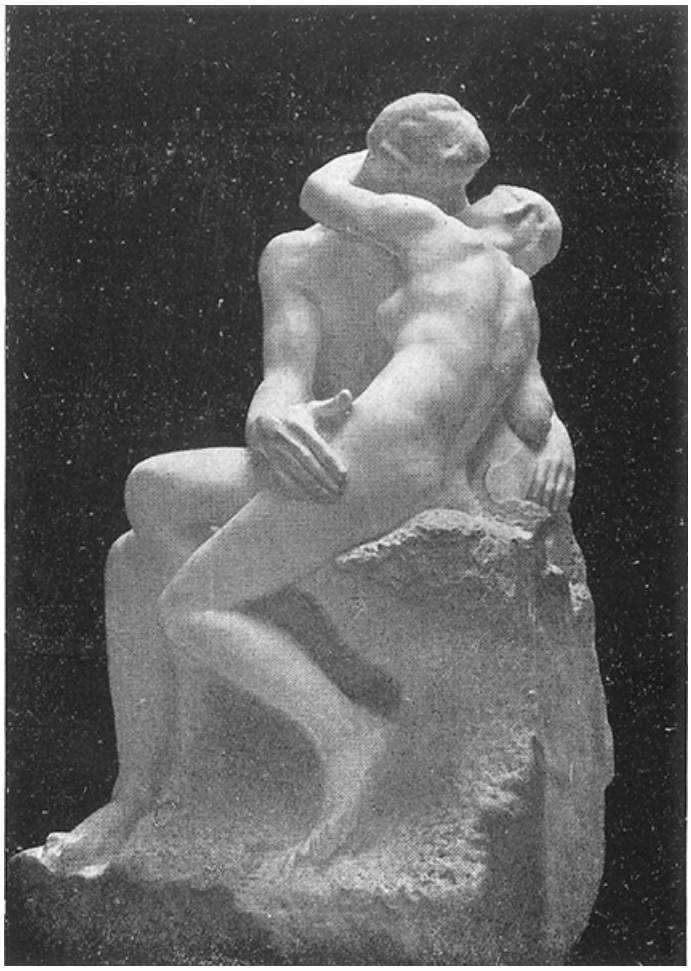
1) De 18e-eeuwsche erotiek was nog maar een dartel voorspel tot de sombere tragedie van 't modern sensualisme.

niet 't meest getrouw, juist in dien blinden zinnendrang der lief de?

De schroom van vroeger tijden werd, als een kinderachtigheid, weggevaagd. En een Zola kon, machtig en openhartig, de sexueele begeerte verheerlijken in zijn overweldigende boeken. Niet echter de forsche Zola, maar de diepe en zieke Baudelaire heeft zijn tijd begrepen en gebeeld. Want over de leuzen van dien tijd heen bleef de dichter de eeuwige waarheden van den geest voelen. En verzonken in de donkere moerassen van zijn vertroebeld sensualisme, heeft hij er de schande van beleden en heeft hij zijn arm en groot verlangen uitgesnikt naar liefde's heiliging.

De schaamtelooze wellust-vereering was niet de glorie, maar was de schande van het materialisme. Begeerte kan in zich, zelf nooit zich bevrij den en tot een idealisme zich vergeestelijken. De liefde, die begeerte heet, kan zich geen Beatrice scheppen. In zoover Zola de begeerte veridealiseerde kon hij geen groote geest zijn. Hooger dan Zola's wellust is de daemonische erotiek, de gewonde levens-verliefdheid, de gepijnigde vrouwen-haat van een Toulouse Lautrec, van een Rops; hooger dan deze is de erotische biecht van een Baudelaire, die niet het daemonische *genoot*, die steeds de schoonheid, dat is de innerlijke volkomenheid zoeken bleef; maar boven Baudelaire's erotiek stijgt die, welke Rodin beleed in zijn ‘Baiser’ en ‘Printemps’; want Rodin heeft hier de ziekte van Baudelaire overwonnen. Hij wijst de natuur niet af, maar zij wordt hem middel tot 't doel, dat voor alle eeuwen eender blijft: de liefde die niet begeert, doch verlangt, die verlangt het geluk der ziel, de zelf-verwezenlijking van den geest, en de aardsche objectiveering van den geest: de schoonheid. Boven die ontzettende tragedie uit, die de zinnen-liefde

t.o. 66



De Kus

voor alle menschen en in alle tijden geweest is, wist Rodin het poëem te bouwen dier liefde, welke niet de aardsche voort-planting, de troostelooze aardsche eeuwigheid ten doel heeft, maar de geestelijke eeuwigheid; en van deze liefde alleen is het poëem te geven, want zij alleen kan zich een ideaal scheppen, kan in schoonheid zich zelf verwezenlijken.

Maar deze ideale schoonheid is voor Rodin niet langer geweest het impassiebele Venus-beeld, noch de Maria: zij is bewogener, zij is hartstochtelijker dan deze. Rodin ziet de liefde als een kosmische kracht, als een beweging, als het levens-rythme, als de daad waardoor 's menschen tweeheid zich hereent. Vereenigd vormen man en vrouw de menschheid; tot menschheid vereenigd zijn zij het symbool van 't universeele leven. Hoe zeer Rodin's pantheïsme aan het Grieksche vreemd is, blijkt uit 't dramatisch accent van zijn erotiek. De Venus van Milo is een smettelooze schoonheid daar zij *niet* verlangt, Rodin's gelieven zijn geheiligd daar zij zoo groot en zoo diep verlangen.

Sinds eeuwen was de menschheid niet meer zoo doorgiftigd van sensualisme geweest als in onzen tijd; en in geen land had die sexueele overspanning zich kranker uitgevierd dan in Frankrijk; maar waar de schuld diep doorleden wordt, daar kan de geest ook zuiver zegevieren: het was Rodin gegeven in 't bedorven hart dezer bedorven wereld, in Parijs, ai de troebele begeerten om te scheppen tot 't onbezoedelde poëem van universeel liefdes-verlangen. Hij heeft zijn verziekt volk plotseling het beeld eener ideale, erotische schoonheid geschonken. Temidden van 't cynisme en geraffineerd intellectualisme eener moderne wereld-stad wist hij een groote, eenvoudige en verheffende waarheid uit te spreken. Hij, de Parijzenaar der decadentie, kon enthousiast en edel den eeuwigen geest der natuur en der men-

schelijke liefde bezingen. De positieve, geestelijke waarde, van 't geen naar den kant der zinnen slechts bruutheid of depravatie scheen, kon - toen als immer in sterk bewogen tijden - de geniale persoonlijkheid openbaren. En dit is de reden, waarom de wereld haar genieën eert.

En toch schijnt de rustelooze zoeker, de nooit tevredene, Rodin, al deze winsten en schoonheden weer prijs te geven. Tegelijk met zijn 'Baiser' toont hij de verschrikte wereld een beeld, dat al de oude vijandschappen weer opnieuw om hem zou doen los barsten: de 'Balzac'.

Is het niet, of Rodin telkens terug deinst in 't moment der bereiking? In zijn pantheïstische liefdespoëemen benaderde hij de geluks-harmonie, de volkomen schoonheid, die het doel blijft van al ons streven. Maar zijn 'Balzac' is een hartstochtelijk verzet tegen deze schoonheid: hier stormt Rodin's strijdende mannelijkheid weerstrevend op; het gebaar van verlangende en eerbiedige overgave verhardt zich tot een gebaar van den opstandigen *wil*.

Stijl is persoonlijkheid. Maar juist bij de vorming van Rodin's stijl openbaarde zich het innerlijk conflict zijner persoonlijkheid. In dit leven is geen stage stijging geweest. Daar waren momenten van ontzaglijke verheffing; er waren ook inzinkingen, verwarringen. En de daden van zegepraal weerspraken elkaar. Hij bouwde het monument van zijn geest niet rustig op, volgens een innerlijke noodzakelijkheid, zooals Van Gogh en Rembrandt en Breughel, zooals ook zoo vele minder strijdende figuren gedwongen werden hun leven op te bouwen.

Rodin's stijl noemde ik een modern-pantheïstische. Maar dit pantheïsme, dat een verlangen bleef, scheen de persoonlijkheid op te heffen. Hij kon niet zijn de man die, als in zijn 'Eternelle Idole' knielend

neerzinkt voor de vrouwelijke natuur-onbewustheid. Met geweld moest hij zich weer oprichten en in een gebaar van drift zich samen vatten. Er zijn twee Rodins: die van de ‘Pensée’, van de ‘Danaïde’, van de ‘Frère et Soeur’, van de ‘Printemps’, de ‘Baiser’, de ‘Eternelle Idole’, en die van de ‘Génie de la Guerre’, van de ‘Belle Heaulmière’, van de ‘Bourgeois de Calais’, van de ‘Balzac’. De sombere Eva-verbeelding was Rodin's laatste onverdeelde, samenvattende Daad. En deze tragisch- pantheïstische Eva doet reeds de noodzakelijkheid der scheur voorvoelen. Want elk pantheïsme, dat een wereldbeschouwing wil vormen, is antidramatisch.

Het leven is voor dezen man een ding geweest waar hij geen weg mee wist, een vraag waarop hij geen antwoord wist, een martelend verlangen, maar hij zelf wist niet wat 't was, dat hij verlangde of dat hem verlangen deed. Gebonden aan de materie wist hij zich, aan het aardsch bestaan; en deze aarde scheen hem soms zoo schoon en groot en geheimvol, dat zijn afzonderlijke ikheid hem schandelijke illusie werd; maar als hij toegaf aan het natuurmysterie, dan, juist dan, voelde hij er de onverzadigdheid van, en vreezend de schoonheid, die slechts zinnelijke weelde beteekent, doorstormde hem de drift naar de handhaving van zijn Ik. En hij versmaadde al de milde schoonheden, die hij gekend, bereikt, gegeven had.

Rodin's godheid was de Natuur: maar zij bleek een godheid, die zich wèl vereeren, doch niet beminnen liet. En als hij zijn godheid een beeld gemaakt had, dat heel zijn liefde uitsprak, dan zag hij toch die godheid weer hoog tronen, boven zijn liefde uit, onbereikbaar. Een vereerder, een groot begrijpend minnaar was hij der Grieken, der Grieksche natuurvergoddelijking, maar dan, als hij de klare

blijheid van den Griekschen geest zich eigen scheen te maken, juist dan moest hij voelen, hoe een wereld hem scheidde van dit Grieksch idealisme. En al kon hij dan niet den vrede vinden en de schoonheid geven, die hij zich droomde, althans had hij, in zijn onrust, het leven gediend. ‘II ne pouvait pas nous rendre la sérénité antique, avec sa force et sa grâce, mais il nous a rendu la vie’, zeide Geffroy.

De ‘Société des Gens de Lettres’ had den beeldhouwer Chapu opgedragen een Balzac-monument te maken. Toen Chapu stierf voor zijn werk volbracht te hebben, verzocht Rodin in zijn plaats het beeld te mogen scheppen. In Juli 1891 kon Zola hem schrijven, dat hem de opdracht was verleend, met 12 stemmen tegen 8: wel een teeken hoe het Fransche intellect nog steeds argwanend tegenover den grooten beeldhouwer stond.

Achttien maanden tijd had Rodin gevraagd. Hij kende Balzac's werk en hij bewonderde het. Maar in plaats van 18 maanden zou het, trots alle aanmaningen, 7 jaar duren eer Rodin het beeld toonde. En toen hij 't toonde, brak een orkaan van ergernissen boven hem los. Nooit wellicht is een kunstwerk zoo verguisd en zoo vergood als Rodin's ‘Balzac’.

Rodin zelf was de eenige, die midden in 't tumult zijn rust bewaarde. Hij had het beeld gemaakt, na eindelooze voorstudies, na eindelooze overwegingen, na heel Balzac's werk herlezen te hebben: hij had gewerkt zooals Rodin te werken verstond, Rodin die zeide: ‘Chacun doit faire son effort, comme si la vie en dépendait’, Rodin die zeide: ‘On ne doit pas transiger avec sa conscience, même pour ce qu'on appelle des riens; plus tard, ces riens deviennent tout’..., die zeide: ‘L'Originalité, telle que l'entend le public, n'existe pas dans le grand art’

- Rodin had zijn ‘Balzac’ in zich geboren voelen worden,

Tegelijk met dit beeld toonde hij de wereld de ‘Baiser’; tegelijk werden ze uit zijn atelier gedragen. Toen hij de ‘Baiser’ langs het Balzac-beeld slepen zag, toen hij die twee scheppingen, zoo tegengesteld van geest en van vorm, in éénen blik omvatte, wist hij, naar hij zeide, dat zijn Balzac ‘goed’ was, beter dan de volmaakte schoonheid van het andere beeld, dat ieder bewonderde. ‘Je n'étais pas mécontent de la vigueur simplifiée de mon marbre (de ‘Baiser’); quand il a passé pourtant j'ai eu la sensation qu'il était mou, qu'il tombait devant l'autre... et j'ai senti dans mon âme que j'avais raison, fussé-je seul contre tous.’ Hij heeft in zijn aangevochten werk niets te veranderen, te polijsten: ‘Ici s'arrête la démarcation entre le public et moi, entre la foi qu'il doit me garder et les concessions que je ne dois pas lui faire’.

De litteratoren weigerden het beeld. Vrienden raadden Rodin aan zijn zaak voor 't gerecht te brengen en hij had, zegt men, zijn zaak gewonnen; maar kalm trok hij zich terug. Een Amerikaan bood een kapitaal voor het gerucht-makende en buitensporige werk: Rodin hield 't beeld bij zich.

Falguière kreeg de opdracht: en Falguière maakte een fatsoenlijken ‘Balzac’. Rodin's eenige wraak bestond hierin, dat hij van zijn kamaraad Falguière een schoone en krachtig expressieve portret-buste schiep (in den bewogen stijl van zijn ‘Balzac’) aldus de wereld en den beeldhouwer wel de minst pedante les gevend, die ooit te geven was...

Rodin had den Balzac niet willen beelden als officieel ‘homme de lettres’, in gekleede jas en met de gepaste uitdrukking van inspiratie op 't gelaat: hij wilde den essentieelen Balzac geven, den Balzac

in 't moment van scheppingskoorts en in voile actie van geest, den Balzac zooals hij in de stilte van zijn arbeids-vertrek, gehuld in een ruige werkpij, zich dagen en nachten achtereen kon overgeven aan zijn kunstenaars-taak, den Balzac-intime, die ten slotte juist is de representatieve Balzac, de Balzac zooals hij zich, in zijn schepping, aan geheel de wereld heeft getoond, den eenigen Balzac waarmee wij, buiten-staanders, noodig hebben, den grooten romancier, den lyrischen verbeelder, den historicus, den psycholoog, den socioloog, den filosoof, den encyclopedischen geest die heel de maatschappij zijner dagen samenvatte en opbeurde naar het licht van zijn instinctief begrijpen. Dezen Balzac, die groot is van willend verlangen, meer nog dan van beheerschte daden, had Rodin zich geconcipieerd en zich innerlijk zoo eigen gemaakt, tot 't beeld als een vizioen voor hem oprees, als het vizioen van zijn eigen opstormende wils-heroïek.

Men heeft gezegd dat Rodin's verbeelding grooter is dan de Balzac der werkelijkheid. Maar is de werkelijke Balzac niet juist die, welke men zich synthetisch verbeeldt? Want als men zijn eene boek ontledend leest en dan het andere, afzonderlijk, en men weegt en keurt wat verwezenlijkt werd en men peilt de diepte van het verwezenlijkte, dan blijft men toch voelen dat de geheele persoonlijkheid Balzac grooter is en tragischer en hooger dan zij in het werk zelf geobjectiveerd werd. Rodin gaf den Balzac, dien men in de herinnering zich concipieert. Hij gaf de suggestie van Balzac, de Balzac-mythe. Hij gaf de idee van Balzac, het gedroomde Balzac-portret.

In dit mythologische Balzac-portret drukte Rodin uit dat dèze mensch in het bizonder méér was dan wat hij scheen, dat hij grooter was dan zijn groote daden. Dit conflict zou men de tragedie kun-

t.o. 72

De Balzac

nen noemen der Balzac-figuur, die een intuïtieve willer was, een machtige universeele geest, maar gebonden in het positivisme en materialisme zijner eeuw. Een verminkte Shakespeare is Balzac geweest. En Rodin heeft deze tragedie gebeeld; Rodin kon en moest dit doen, daar deze tragedie ook de zijne was. Hij voelde zich gedrongen den Balzac te scheppen en hem zóó te scheppen, daar hij zelf zich in dien zin een Balzac wist. Meer dan portret is dit beeld symbool. En alle symbool is zelf-belijdenis. Want hoe universeeler een mensch is, des te sterker wordt hij beheerscht door het probleem van zijn eigen leven, des te meer en des te dieper denkt hij over zich zelven na. De 'Balzac' beeldt de vertwijfeling van' den mensch, die zijn trots niet breken en zijn goddelijke roeping niet verloochenen kan.

Als een zuil rijst de gestalte voor ons op, maar als een zuil die een levend en wiliend organisme is. Als een strevend gebaar van de aarde naar den hemel opwaarts is deze massale gestalte, een gebaar dat tot bewuste expressie komt in den machtig zich heffenden kop.

Een Grieksch of een Gothisch, elk ander beeld blijft een taal spreken, ook al mist men den kop. De plastiek van het lichaam zelf drukt den geest van het beeld reeds uit. Zoo heeft Rodin eens 'n forsch schrijdende figuur zònder kop gebeeldhouwd, daar hij slechts de actie van het lichaam wilde uitdrukken. Maar hier is het lichaam een vormenlooze chaös, een klomp blinde aardschheid; en de titanen-kop bezielt het lichaam en geeft 't beteekenis en expressie. Disharmonie is de zware romp, maar in den kop vindt deze disharmonie haar verzoening. De romp is het fundament, is het enorme voetstuk van den al-beheerschenden kop, maar door zijn bekroning wordt dit voetstuk levend en dramatisch. De donkere krachten die de aardsche massa van den

romp doorsidderen, komen in den kop tot geestelijke openbaarheid.

Dit is het beeld der aardschheid, die vol donkere vermoedens is, vol drift naar het boven-aardsche. Is de zwaarte zelf hier niet geest geworden? Want ontzaglijk zwaar, aardsch-zwaar is deze gestalte, is deze rotsachtige romp, is deze kop met zijn haast gedrochtelijke stieren-nek, zijn massale haarbundels, maar de zwaarte zelf, wel verre van logge loomheid te zijn, wordt *kracht*; die aardsche zwaarte heft zich op, overwint zich zelf, in de kracht van geest en van wil, in de tragische kracht van verlangen.

Shakespeariaansch is deze schepping daar een stoffelijke realiteit zich tot vizioen verinnerlijkt. Shakespeariaansch bovenal is zij door den rijkdom van psychische krachten, die hier dramatisch werden vereend. Er is een satyrische sexueele wreedheid in de lippen en in de borstelige snor; er is smartelijkheid in de donker vlammende oogen; er is wilskracht in de lijn van neus en kin; er is geestelijke concentratie in het zwaar gefronsde voor hoof d, in dat voorhoofd dat door problemen gepijnigd is: en al deze krachten komen tot éénheid in de verlangens-drift der geheele gestalte.

Wel is dit het beeld van den rusteloozen, trotschen en onbevredigden mensch onzer dagen, die roekeloos zich uitleeft, die alle stelsel, zelfs elke traditie, als een willekeurige verenging, versmaadt, maar die tegelijk alle zekerheid ontberen moet. Dit beeld doet ons verstaan hoe Rodin's geest vele mogelijkheden omvatte, maar tot rusteloosheid gedoemd bleef. Het is 't wanhoopsgebaar van den laatsten der Renaissancisten.

Hier reikt Rodin naar de uiterste grenzen van 't mogelijke. En reeds overschrijdt hij de grenzen van 't geen in beeldhouwkunst mogelijk is. Zijn

schepping suggereert meer, dan zij *beeldt*. Het is een dier scheppingen, die een *drang* uitdrukken meer dan een '*zijn*, die een onvolkomenheid moeten blijven, die in zich zelf een tragedie vormen. De geest kan zich hier nauwelijks meer in vorm verzinnelijken. De éénheid van vorm en geest, waaruit de schoonheid geboren wordt, is verbroken. De hevige karakteristiek, het dramatisch pathos van dit beeld bestrijdt en ontkent de schoonheid. Ja, tenslotte moet hier de dramatische karakterkracht zich zelf vernietigen: even verder nog in deze richting evolueerend, moeten alle vormen uit één breken en tuimelt de geestelijke schepping tot den natuurchaös terug, verwordt de gestalte tot rotsblok. Slechts in een uiterste drift kan hier de geest zich nog boven de natuur-wereld verheffen. En drift beteekent reeds geweld; en alle geweld beteekent een uitputting van het zelf. Niet in de sfeer van 't geweld heerscht de schoonheid, maar in de sfeer van den geest. Geweld is de stoffelijke tegenkant van 't geen macht en vrijheid zijn in 't geestelijke. Geweld is verkrachting van geest. Drift is in stoffelijkheid verzonken hartstocht.

Dit beeld is een gebaar van geestelijke vertwijfeling.

En zoo was het verzet tegen Rodin's schepping, hoe bot en dom het zich ook uitte, toch zinvol: want het Fransche volk voelde dat zulk een beeld de vernietiging beteekende van zijn eigen traditie, van de oude Latijnsche traditie, die in de Renaissance herboren was. Dit beeld beteekende den dood van een eeuwen-oude cultuur. En haar laatste groote vertegenwoordiger in de beeldende kunst, Rodin, de machtige samenvatter en voleinder, had onwillens dit doods-vonnis uitgesproken.

En toch triomfeerde Rodin over de vijandschappen. Want zijn werk was als een noodzakelijkheid

in hem gegroeid en het had de macht en de innerlijke zuiverheid van het noodzakelijke, van de ziels-belijdenis. Niet uit zelf-overschatting en niet uit ambitie en niet uit zucht naar originaliteit had Rodin zijn Balzac-vizioen gewrocht, maar omdat hij niet anders kòn, omdat hij tot dit uiterste *moest* gaan, omdat hij gelogen had indien hij zijn lot niet gehoorzaamde. Zulk een schepping, zulk een greep naar het onmogelijke, moet ten slotte gezag oefenen. Rodin's vijanden zwegen. Zijn vrienden vermeerden zich. Een groote tentoonstelling van zijn levensarbeid (in 1900) had hem doen begrijpen als den grooten kunstenaar van zijn tijd[1]. Heel de wereld zag Rodin en sprak van Rodin. Men eerde het Fransche volk daar het Rodin had voortgebracht. Hoe zou het Fansche volk, glorie-zuchtig als het is, niet Rodin hebben geëerd?

De ‘Balzac’ bracht Rodin den roem, de overwinning; maar een overwinning zonder zuiverende kracht. Luidruchtig en voos was de bewondering, die Rodin te ondergaan had. Het is den mensch beter verguisd te zijn dan vereerd, in dezen hoog-tijd van het individualisme. Niemand komt de roem toe, die onze wereld haar werkelijke heroën toezwaait zoo goed als haar vliegtuig-acrobaten en roofdierpolitici. En al ware de heilig-verklaring van ons beschavings-gepeupel minder troebel en vergankelijk: ook de grootste mensch is de onbeschaamdpersoonlijke glorificatie niet waard, die deze individualistische wereld den enkelingen toedenkt.

Wat de roem beteekent, een Parijsche roem, de roem van een zieke mode-wereld, van een door

1) Een vroegere tentoonstelling (in '98) waar hij een 30-tal werken toonde, had hem reeds in 't middelpunt der publieke aandacht gesteld, hoewel de officieele wereld hem vijandig bleef.

verwijfdheid vergiftigde weelde-wereld, wat zulk een roem inhoudt aan intriges en ontzenuwende mondainiteit, kan ieder weten, die de depravatie beseft van onze ‘beschaving’ met haar aesthetisch sadisme, haar brute verfijningen, haar vulgaire genotzucht, haar bodemloosheid[1]. Voor onzentijd die in geslachtsgemeenschap het hoogste goed ziet, die genotzucht tot moraal verheft, die haar rechtspraak menschelijk noemt als zij slechts sentimenteel is, die de regeering aan verpolitiekte eerzuchtigen overlaat, die beginselloos gevoels-anarchisme verdraagzaamheid en wijsheid noemt, die niets gelooven kan, die zelfs niet meer vertwijfelen kan, die genialiteit als een vorm van krankzinnigheid vereert, die geen zelfstandigheid duldt maar elk ambitieus talentje naar ‘originaliteit’ doet haken, die niets meer voelt en alles aandoenlijk vindt, welks idealen en ideeën zich wentelen in de sfeer van politiek, economie, techniek en bot sensualisme, voor zulk een moraalloozen tijd moet kunst een speelgoed der mode zijn en de werkplaats van den kunstenaar een geestelijk bordeel, en de roem een afgoderij van het individu.

Ieder succes bederft iets in de ziel van den kunstenaar. Elke wereldsche glorie ontgloriet den geest. Dit geldt voor alle eeuwen: hoe zeer geldt't voor onzen tijd, die geen roem kent dan die welke succes heet en geen andere glorie dan die van de wereld, onze tijd die twee woorden schrapte: het Absolute en de Deemoed. En deze woorden staan aan het begin en aan het einde van die ongeschreven Heilige Schrift, waarvan de Bijbels en de Evangeliën en

1) Een beeld dezer wereld suggereert ons - bewonderend - Herman Bang in zijn ‘Mikaël’, een roman die zich zonder het voorbeeld van Rodin zelf niet denken laat.

de Boeken der Wijzen nooit meer dan slechte vertalingen zijn.

Te zwakker moest Rodin in deze wereld staan, daar zijn ‘Balzac’ een einde beteekende. Van nu af aan zien we hem wankelen. Nog in 't zelf de jaar waarin hij zijn ‘Balzac’ toonde, ontwierp hij zijn ‘toren van den arbeid’, een spiraalsgewijs opstijgend monument dat de glorie van allen menschelijken arbeid uit zou drukken. En niemand, die het ontwerp ziet, kan betreuren dat het niet werd uitgevoerd. Het was een dier werken geworden, welker inhoud ‘gedachte’ is gebleven zonder zich in den beeldenden vorm uit te drukken: het is de geforceerde daad van 't intellect. Wanneer in een kunstwerk de bedoeling niet verzinnelijkt werd, de gedachte niet *vorm* werd, dan is altijd een gevoelen *voorgewend*. Elk werkelijk levend gevoel vertolkt zich zuiver in den noodzakelijken vorm.

In Rodin's latere werk is veel willekeur, veel moedwil, veel maniërisme, veel verleugend sensualisme. Hij zocht naar verfijningen, die slechts vertroebelingen waren. Hij verzonk in een emotionaliteit zonder geestelijke spanning. Hij zocht schemerende stemmings-beelden te suggereeren, die men gereedelijk als moderne ‘mystiek’ vereert, en die niets anders zijn dan het bewijs van weifeling, van zweverig en verwijfd gevoels-dilettantisme. Geestelijk leven is geloofs-leven; geloofs-leven uit zich krachtig, klaar en eenvoudig. Maar onze tijd gelooft niets en bedweept alles en ziet een vlottend drijven op onbewuste stemmingen aan voor ‘religieuze verdieping.’

Rodin was nu een oud man, hij was in den leeftijd waarin de marteling van den hartstocht overwonnen is; maar uit 't diepst van zijn gemoed weiden de oude pijnen en vreugden weer op en omgaven zij hem als de droom-beelden van zijn verleden en

hij gaf ze gestalte, doch zelden werd de gestalte een zuivere verzinnelijking van emotioneel geestelijk leven. Zoo ontstonden de soms bizarre, soms wulpsche, een enkele maal toch tragische erotische verbeeldingen: de sirenen, de vrouwelijke faunen en centauren, het dier-mensch, dat geest wil zijn. Hij schiep zijn ‘Paolo en Francesca’ niet als de tragedie en de schuld maar als het *fatum* der liefde. Hij schiep zijn ‘Amor Fugit’, het beeld der triomfeerende liefde-vrouw, die den man meesleept om tegelijk aan zijn willende greep te ontvluchten. Er zijn verwarringen, vervagingen, opzettelijkheden ook in dit werk: maar er bleven mogelijkheden van groote zelf-overwinning en verheffing: zóó zijn ‘Verloren zoon’, de jonge man, die, op de knieën neergezonken. de armen smachtend opheft naar den oneindigen hemel: heel dit lichaam is één gebaar van wanhopige hunkering. Het is niet de boetvaardige, de in zijn arme ellende zich verdeemoedigende Verloren Zoon: het is de schoone, rijke mensch die eeuwig onbevredigd. blijft en wiens on-vrede zijn glorie vormt.

Maar dan, voor 't laatst, na de stroomende vormen-schoonheid dezer werken die toch nooit een rust, een geluk, een blijdschap uitdrukken, spreekt de vereerder van den wilskracht en van het karakter-sterke, de schepper van de ‘Bourgeois de Calais’ en van de ‘Balzac’ zich uit in die machtige verbeelding, welke de ‘Poort der Hel’ had moeten bekronen. ‘Le Penseur’ noemde hij dezen naakten tit aan, die, het hoofd gestut op de arbeiders-vuist, in concentratie is neergezeten. Het rusten zelf is hier gespannen actie; het denken is een innerlijke worsteling, het zich zinnend gereedmaken tot de Daad. Een strijdende natuur-kracht wordt het denken hier, het tot tragisch bewustzijn komen der aarde, een kosmisch wils-leven. Dit

beeld zou men het antwoord kunnen noemen op het probleem dat Rodin's centrale schepping, zijn ‘Eva’, stelde. Daar was het fatum uitgedrukt van het ontwakend zinnen-leven, van den aardschen mensch, die zich zijn willend wezen als doem bewust wordt; hier is deze natuurdoem tot een schoon drama verheven: tot het drama van den scheppenden wil. Denken is willen. Denken is actie. Denken is, als het universeele leven, een *scheppende kracht*. Denken is een levens-daad.

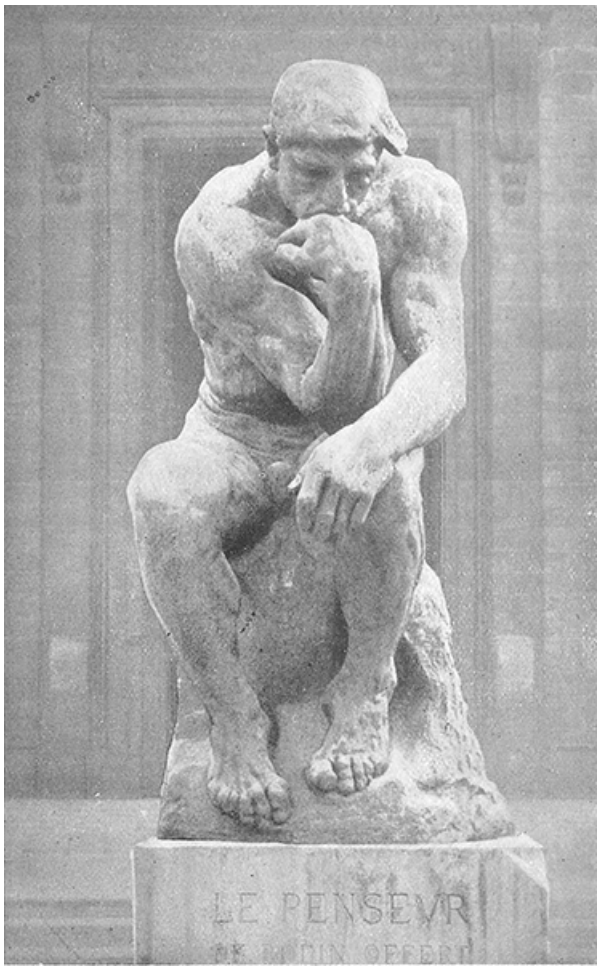
En zoo kon dit beeld tegelijk de voltooiïng zijn, niet slechts van Rodin's kunst, maar ook van de groote arbeids-conceptie door Millet en door Meunier geschapen: de aardsche, de lichamelijke arbeid, door Millet in berusting en door Meunier in triomf geëerd, is hier tot universeelen, geestelijken arbeid geworden; niet de arbeider is vertegenwoordiger der menschheid, maar de mensch is arbeider, krachtens zijn aardsche natuur en krachtens zijn geestelijke roeping, de denkende mensch vertegenwoordigt de willende scheppings-kracht van 't universum.

De strijd was volstreden. Rodin, oud, zwak, ziekelijk, trok zich terug. Nog ontstonden kleine, vloeiende beeldjes, de ‘Petits Poèmes’ naar hij ze noemde, vaak aan de Grieksche mythologie ontleend.

De laatste tien jaren van zijn leven heeft Rodin geen belangrijk werk meer voltooid. Alleen ontstonden nog die tallooze schetsen, waar hij, in een enkel contour, in weeke, golvende en lichte lijnen een houding, een actie, vast te houden zoekt. Men zal goed doen de beteekenis van dit wenk niet te overschatten.

Weinige jaren voor zijn dood, in Engeland, waar hij gevierd, gevleid, vereerd werd als een vorst, door de officieele, de mondaine en de artistieke

t.o. 80



De Denker (voor het panthéon)

wereld, vluchtte hij 't liefst weg uit dit tumult en men vond hem, eenzaam, gelukkig, in een der zalen van het Britsche museum, in contemplatie van de zegevierende schoonheid der Grieksche kunst. De edele en religieuze wereld van Phidias: daar was de heerlijkheid en de rust, die hij zijn lange, moeilijke leven door vergeefs gezocht had.

In het najaar van 1917 stierf hij te Parijs, terwijl zijn schoone land verwoest werd, terwijl zijn volk, geduldig, dapper, den oorlogsdoem doorstond.

Het overwinnende Frankrijk is den grijsaard bespaard gebleven.

Rodin's persoonlijkheid

Men kent een mensch eerst dan, wanneer men zijn levensbeschouwing kent. Iemands persoonlijkheid wordt bepaald door de vragen, die het leven hem stelt, door de Problemen, waarmede hij te worstelen heeft, door zijn ideeën-wereld. En iemand's ideeënwereld wordt bepaald door zijn conceptie der natuur-wereld. Want wat wij 'het leven' noemen, is de verhouding van die twee ondoorgrondelijkheden: het eigen Ik en de wereld buiten dit Ik. Het Ik toetst zich en openbaart zich aan de Natuur; de Natuur spiegelt zich in het Ik.

Zeker geldt dit voor den beeldenden kunstenaar, want de kunstenaar belijdt zich zelf in zijn vizie op de natuur. Hij drukt zijn zielsleven uit in de aan de natuur ontleende vormen. En in 't bizonder werd *Rodin's* ideeën-wereld door zijn natuurbeschouwing bepaald.

Want men zou de menschen kunnen onderscheiden in twee groepen: zij, die het leven voelen als een *ethisch* probleem en zij voor wie het een *kosmisch* vraagstuk is; zij die in hun eigen hart den strijd van goed en kwaad zoozeer te doorlijden hebben, dat ze heel de wereld in dien strijd betrekken, en zij wier geest in beslag genomen wordt door de gevoelens van ontzag, van vrees of van bewondering voor het mateloos mysterie van 't universum;

zij die God voelen als het beginsel van Goedheid en zij die niet spreken van ‘God’ maar van ‘het Goddelijke’, die het Goddelijke zien als het beginsel der schoonheid, die het begrijpen als de boven moraal verheven levensziel waarmee alle schepsels zich te hereenen zoeken, zij voor wie het woord ‘Natuur’ een mystischen klank heeft. Voor de eersten is de ideale mensch de ‘heilige’, voor de laatsten de ‘wijze’.

Maar waarlijk groot kan de heilige eerst zijn door, boven de donkere sfeer van zijn schuld-bewustzijn uitstijgend, deel te krijgen aan het kosmisch voelen; en de wijze eerst, door het Schoone, dat is het Goddelijke, te vereenzelvigen met de goedheid. In Christus leefde een Plato, in Plato de Christus. Wat voor de menschen gescheiden schijnt, is in den hemel één. Steeds echter ligt, bij de gevormde persoonlijkheid, het accent 't zij hier, 't zij daar.

Rodin behoorde tot de kosmischen. Zijn eerste groote schepping, de Age d'Airain, het beeld dat een tot bewustzijn ontwaken der Natuur uitdrukte, had 't reeds aangeduid; zijn ‘Eva’ had 't bevestigd. Want niet een schuldige en een berouwvolle is zijn ‘Eva’, maar een mensch die in smart en in wellust de aardsche krachten in zich woelen voelt en die angst heeft om het leed, dat door haar fatum de toekomst zal brengen. Slechts éénen deemoed heeft deze trotsche gekend: de deemoed tegenover de ondoorgrondelijke en onpersoonlijke Natuur, de deemoed van den man die knielend neerzinkt voor ‘l'éternelle idole’, voor de vrouw als symbool der barende aarde en der passieve liefde.

De twee de helft der 19e eeuw is beheerscht geworden door twee problemen: het sexueele en het sociale. Rodin, die machtige verbeelder van den mensch en van de menschelijke gevoelens, heeft geen dag van zijn leven de ellende der wereld als

een schuld en als een gewetens-zaak gevoeld. Zoowel het sociale medelijden als de sociale haat waren zijn dieper wezen vreemd. Maatschappelijke idealen bezat hij nauwelijks. Hij leed onder zijn vereenzaming; hij klaagde dat ‘les sculpteurs, aujourd'hui, sont les épaves sur un vaisseau perdu’; maar zijn gedachten over de moderne maatschappij bleven van een vaagheid, die te meer opvalt bij hem die zich zoo klaar in woorden uit kon drukken. Zijn eenig antwoord op het sociale vraagstuk was: de mensch moest meer geluk beleven aan den arbeid. Dat er condities te vervullen waren, eer de werkman weer met toewijding werken kòn, scheen hij niet te bevroeden. Des te rusteloozer heeft hem het sexueele vraagstuk gehanteerd, des te schooner heeft hij die andere groote smart onzer wereld in zijn kunst gesublimeerd. Niet een ethisch probleem echter was dit hem, maar een kosmisch mysterie. De zinnelijke liefde was hem het donker symbool der universeele natuur-krachten. In zijn liefdesverlangen beleed de mensch zijn onsterfelijken drang naar hereening met de ziel der Natuur.

Heel Rodin's leven is een eeredienst geweest der Natuur. De natuur was hem een Godheid, die hij nooit genoeg vereeren kon, die hij vereeren kon maar niet begrijpen. In zijn gesprekken komen uitspraken voor, die aan Da Vinci herinneren. Als deze kende hij geen hooger ideaal dan een zoo trouw en zoo devoot mogelijk eerbiedigen der natuur. En als deze geniale ontdekker der natuur-wetenschappen vond ook Rodin in de geometrie het grond-beginsel van natuur en geest, het beginsel ook der kunst. De wet der kunst is 't evenwicht, zeide Rodin, en de mathesis doet haar kennen. Evenwicht is de wet der natuur en de wet van 't eigen Ik. Onderwerpt u aan die wet, wil niet meer zijn dan de natuur: ge zijt slechts een atoom van het ontzaglijk mysterie,

dat u bezielt en tot scheppen in staat stelt. Uit zich zelf kan ook de rijkst begaafde niets verbeelden. Het woord ‘inspiratie’ schijnt hem haast een gods lastering. Niet de mensch schept, maar de natuur schept dóór den mensch. De ideeën ‘natuur’ en ‘geest’ vereenzelvigt hij. ‘Dans toute la Nature, l'artiste soupconne une grande conscience semblable à la sienne. II n'est pas un organisme vivant, pas un objet inerte, pas un nuage au ciel, pas une pousse verdoyante dans la prairie qui ne lui confie le secret d'un pouvoir immense caché sous toutes choses’. ‘Partout le grand artiste entend l'esprit de la nature répondre à son esprit.’

Alle werkelijkheid wordt hier begrepen als de sluier eener verborgen waarheid. De eeuwige en universeele wetten der natuur-wereld herkent hij in zijn eigen geest. Wat men de Natuur noemt, is de stoffelijke uitbeelding van den onpersoonlijken Geest, waarvan ook de mensch zelf een schepping is. En wie de schoonheid ziet, heeft de harmonie der wereld verstaan. De natuur is hem geen kijktooneel, noch de kunst een sensatie-film.

Hij haat de leuzen van zijn bandelooze eeuw. Hij verfoeit de aêmechtige natuur-zwijmeling der hoogmoedige sensualisten, wier liefde voor de natuur allen eerbied mist, alle bezinning en alle teederheid. Hij walgt van zijn eeuw, die het genie als een vorm van krankzinnigheid eert. Geen geëxalteerde is het genie. ‘Les hommes de génie ce sont les hommes essentiels’, roept hij uit: het zijn de menschen, die besef hebben van 't essentieele, die *orde* zoeken. ‘L'ordre’: dit schoone woord komt telkens in zijn gesprekken voor. Anarchistisch is zijn eeuw, anarchistisch de maatschappij, de gedachte, de moraal, de kunst niet 't minst: hij echter staat voor de orde. De exaltatie van het kunstwerk is niet een exaltatie in den individueelen artist, maar zij is een exaltatie

in de natuur zelf, zegt hij nadrukkelijk. Zoo wordt dan de natuur een daemonische kracht in den Goethiaanschen en Platonischen zin. En zoo kwam hij wel op gansch andere wijze tot de Grieken, dan zijn vijanden: de akademici. Tusschen hen was geen verzoening mogelijk, hoewel ze schijnbaar een zelfde doel voor oogen hadden. Voor de akademischen was de klassieke kunst een formeele, voor Rodin een levende waarheid. De aesthetiek der klassicisten bleef het stoffig en muf product van museumervaringen, die van Rodin was de kleurige bloem zijner religieus-gestemde natuur-liefde. De Natuur zeide hij: 'voilà notre grande école à tous; les autres écoles sont faites pour ceux qui n'ont ni instinct, ni génie'. Nooit is de volstrekte tegenstelling der begrippen 'traditie' en 'conventie' klaarder aan den dag getreden, dan in den strijd dien Rodin tot zijn dood toe tegen de klassicisten te voeren had. Ook de kunst kent haar schriftgeleerden en haar pharisaeërs! Maar in Rodin leefde de scheppende, zich steeds vernieuwende traditie, die revolutionair durft zijn, die het met vrucht en opbouwend kàn zijn. In hem leefde de sterke traditie van den Latijnschen geest. Hoort zijn enthousiasme als hij, een oud man, spreekt over de Venus van Milo: 'Tu n'est faite que de vérité et e'est de la vérité seule, que provient ta toute-puissance. Iln'y a rien de fort, il n'y a rien de beau hors la vérité.' 'L'Idéal! le Rêve!... mais les réalités de la nature dépassent nos rêves les plus ambitieux! Notre pensée n'est qu'un imperceptible point dans la nature. La partie n'embrasse pas, ne domine pas le tout. L'homme est incapable, de créer, d'inventer. II ne peut que s'approcher de la nature, docilement, amoureusement'. En hij besluit: 'le mystère de la Nature est plus insondable encore que celui du génie. La gloire de l'Antique est d'avoir compris la Nature.'

En toch: een Griek heeft Rodin nooit kunnen worden. Het natuur-idealisme veronderstelt een volkomen geestelijke gezondheid en Rodin is een moderne: ook hij heeft zijn innerlijke ziekte. Hoe onbereikbaar hem de wereld der Grieksche Schoonheid blijven moest, toont ons de kern zelf van zijn kunst, zijn erotiek.

Rodin vereerde de vrouw als de mensch geworden natuur-ziel. Want voor den man beteekent ‘natuurleven’: geweld, zelfzucht, sensualisme; maar voor de vrouw die lief heeft, is het zinnenleven zelf doorstroomd van droomende teederheid: het behoeft niet gebroken te worden om zich tot ziels-leven te sublimeeren. Als alle geestelijk grooten had Rodin veel van de vrouwelijke psyche in zich; hij voelde het intuïtief pantheïsme mee der vrouw. Maar hoe ziet en hoe beeldt hij het eeuwig vrouwelijk wezen? Geen Venus schept hij zich, niet dit beeld van stralende aardschheid, van smetteloos natuurgeloof, dat hij prees in woorden, die een paganistisch gebed konden heeten. Zij is een smartelijker verschijning. Symbool der barende aarde en der kosmische liefdes-macht, verzinnelijkt zij een levensgeloof tot in den donkeren dood. Want op den bodem der wellust droomt de smart en in de liefde zelf lokt de ontkenning van het aardsche. Alle liefde is gedoemd een verlangen te blijven en geen liefdeleven dat niet een tragedie bevat. Het is deze tragedie, welke de zinnen-liefde heiligt. Want de ziel, van liefde bewogen, blijft doorkoortst van een vreemde en overmachtige hunkering naar vrijheid, over de grenzen van 'teindige heen. Alle liefde beteekent passie en alle passie houdt een leed in. Wee, wie het leed der passie niet aanvaardt, of, het aanvaardend, de passie niet in vreugde te overwinnen zoekt: hij zal de verhevenheid niet kennen."‘Zij vreest de liefde en zij roept haar aan’, zeide Rodin van het

jonge meisje, dat blozend aan de poort des levens talmt.

Het valt ons moeilijk te denken, dat ooit eenige menschheid, die zich over zich zelve en het leven te bezinnen leerde, deze waarheden niet gevoeld zou hebben. Wie hier op het voorbeeld der Grieken wilde wijzen, zou blijk geven de Grieksche ziel slecht verstaan te hebben. Maar wie dit zoo diep religieuze volk kent, die zal toch wel van schaamte vervuld worden over de vertroebeling van òns sexualisme. Moet ik bekende namen noemen? de namen van schrijvers als Zola ter eener en Wedekind ter anderer zij de, van schilders als Rop, als Toulouse Lautrec, als Jan Sluijters, van geleerden als Freud en als de groote en arme Weininger, van filosofen als Schopenhauer? Waartoe namen genoemd, waar we haast allen slechts in ons eigen hart hebben te schouwen. De obsessie van het sexueele is het kenmerk onzer degeneratie. De geest is onmachtig geworden de natuur in ons te beheerschen De moraal, tot burgermans-fatsoen verschrompeld, heeft met kleineerende en machtelooze minachting over het natuur-leven gevonnisd. Wanneer dit zich wrekend vrijheid schaft, schijnen de duivels los te breken! En het verbijsterd intellect, losgescheurd van den voedenden bodem der aarde-moeder, ontkomt niet meer de vruchtelooze fascinatie van 't geen men, geleerd en bruut, ‘het sexueel probleem’ is gaan noemen. Waar de ontreddering van het sensualisme heerscht, daar zal het altijd en noodzakelijk de duivel van het intellectualisme zijn, die ‘de moraal predikt’. Maar juist deze tijd van karakter-verzwakking en van verintellectueeld sensualisme, heeft zijn leed kunnen heiligen in een machtige erotische schoonheid, in kunst als die van Rodin. En erotische kunst, ik zeide 't reeds, is nooit een bot sensualisme, is altijd een droom der

ziel. De Romeinen van den keizers-tijd brachten sceptische epicuristen en verstands-asceten voort, geen Rodin. Het is onze ernst en het is onze smart, die de schoonheids-verheffing uit de sfeer van pijn en verwildering en depravatie mogelijk maakten. Het is 't besef, dat dit donkere zinnen-leven niet uitsluitend ondergang beduidde, maar ook herstel kon zijn. Waar de strijd erkend wordt van den hartstocht, daar kan de zuiverende gloed der ondoorgrondelijke natuur-macht de ziel ten leven wekken.

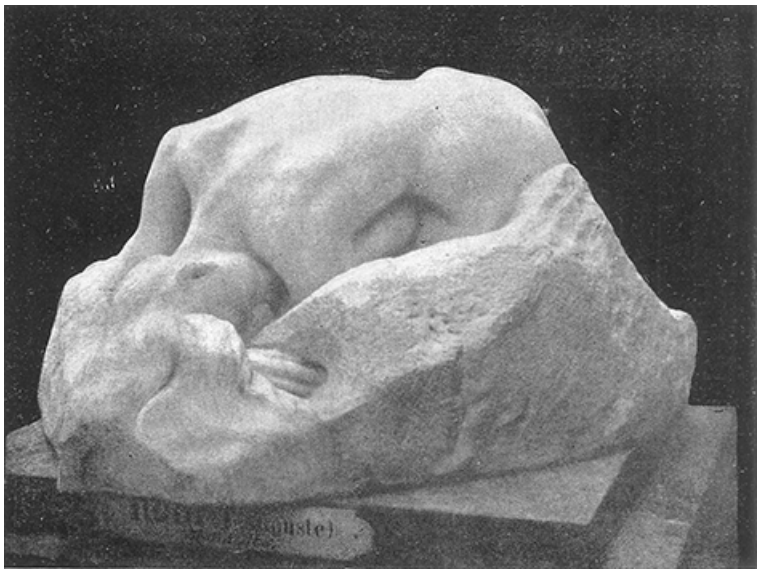
Rodin behoort tot de groote erotische kunstenaars omdat zijn geloovige natuur-liefde tegelijk een oneindige klacht inhield: de klacht van hem, die zijn sensualisme als smart ondergaat, die lijdt onder zijn gevoelige gebondenheid. In Rodin leefde nog iets van den Baudelaire, dien hij - naast Rousseau - zijn leven lang bewonderde en las. Baudelaire zelf echter kan bezwaarlijk een Rousseauvereerder zijn geweest. Baudelaire's erotiek is de ziekte zijner cultureele over-verzaadheid; hij, doorgiftigd van kunstmatige beschaving, walgt van het natuurlijke mensch-bestaan, waar Rousseau, even ziek, even decadent, met alle krachten zijner kinderlijk gebleven ziel, juist dit eenvoudige natuurleven terug verlangt en in alle beschaving slechts depravatie ziet. *Maar* groot is Baudelaire door zijn momenten van zelf-inkeer en zelf-aanklacht, door zijn momenten van geestelijke verheffing, door de momenten waarin ook hij zijn moreele verwording smartelijk biechtte. Na Baudelaire kwam Toulouse Lautrec, de satanische teekenaar van alle wulpsche en afzichtelijke beschavings-zonden, de mensch die bewondert wat hij hoont, die zich overgeeft aan wat hem ontreddert, die geen sprankje zedelijke argeloosheid meer in zich heeft. Lautrec is het laatste bedrijf van de wrange tragedie der 19e eeuw, die

door Rousseau reeds werd aangekondigd. Lautrec is de ondergang.

Rodin echter spreekt het woord der bevrijding. Hij spreekt't, hoewel onzeker, toch niet stamelend: hij spreekt 't uit met de zware hartstochtelijkheid van zijn smartelijk verlangen. Wat een hel bleef voor Baudelaire, de hel van zijn verfijnd en krachteloos sensualisme, kon voor Rodin een vizioen zijn van den hemel. Hij vervloekt niet het leven om het leed van den hartstocht: hij zegent het leven in zijn onontkoombare tragedie. De moede verslagenheid van Baudelaire is bij hem tot een heroïsch verlangen omgezet. Rodin belijdt het leven, belijdt den wil; hij gelooft in de louterende kracht van den hartstocht. Rodin is langs de grens gegaan, die het leven scheidt van den dood, de waarheid van den leugen, den geest van de zinnenverslaving: hij is soms gestruikeld en heeft zich af laten glijden; zijn ouderdom bracht geen triomf en soms een nederlaag; een doelbewuste stijging is zijn leven niet geweest: maar hij heeft triomphantelijke bevrij dingen gekend en terwille van die bevrijdingen is hij ons lief.

'Rodin, e'est l'esprit en rut' heeft Jean Dolent gezegd. Dit woord teekent zijn verhouding tot de natuur: een worsteling, een overwinnen, een overmeesteren... maar om ootmoedig te aanbidden. Hij gehoorzaamt haar willend en hij bezit haar in religieuzen eerbied.

Rodin is de gezond geworden Baudelaire. Hij is een diergenen geweest die, na al de vertwijfelingen, de vruchtelooze zelf-vernietigingen, na de geluksverscheurende analyses der 19e eeuw, zich weer omhoog voelden geheven, die weer leven durfdén en gelooven; een van hen die niet langer het leven uitéén rafelden, om te onderzoeken of het te leven waard is, maar die willend het *leven* en daardoor



De Danaïde)

alleen reeds toonen hoe véél waard het is. Hij is een van hen, die na een eeuw van ontmoediging en levens-vrees, van brute dierlijkheid ook, weer de kracht, weer den wil, weer de daad durfden eeren, maar die, boven dit heroïsch wils-leven uit, de schoone mineur-melodieën beluisterd hebben van hun dieper verlangen naar rust en vrede en eeuwigheid.

Zoo wordt ons duidelijk hoe Rodin zich tot de Antieken gedreven voelde en toch daarginds geen bevrediging kon vinden. Het was de sterke levensbloei en de kosmische natuurliefde, welke hij in de Antieke Schoonheid vereerde; maar de transcendentale onrusten van het Christendom en de realiteitserkenning van zijn eigen tijd voerden hem telkens weer af van het blank 'en statisch natuur-idealisme der Grieken. Rodin's paganisme was het Helleensche niet meer. Voor hem is het leven een worsteling geweest en een eeuwig *worden*, geen evangelie van aardsche bevrediging.

Luisteren wij naar Rodin's eigen bekentenis: ‘J'ai oscillé, ma vie durant, entre les deux grandes tendances de la statuaire, entre la conception de Phidias et celle de Michel Ange. Je suis parti de l'Antique, mais lorsque j'allai en Italie, je me suis épris soudain du grand maître florentin, et mes oeuvres se sont certainement senties de cette passion. Depuis, surtout le dernier temps, je suis revenu à l'Antique. - Les thèmes favoris de Michel Ange: la profondeur de l'âme humaine, la sainteté de l'effort et de la souffrance, sont d'une austère grandeur. Mais je n'approuve pas son mépris de Ja vie. - L'activité terrestre, si imparfaite qu'elle soit, est encore belle et bonne. Aimons la vie pour l'effort même qu'on y peut déployer. - Pour moi, j'essaie de rendre sans cesse plus calme ma vision de la nature. C'est vers la sérénité que nous devons

tendre. Il restera toujours en nous assez de l'anxiété chrétienne devant le mystère'.

In deze kinderlijke confessie leeft Rodin gehéél. Over de Grieken heeft hij woorden gesproken, als sinds Goethe's dagen niet meer gehoord waren: maar hoe Gothisch blijft deze minaar der Antieken, die eens schreef: 'La souffrance, c'est le sacrement de la vie'... Dit woord, samen met dat andere, dat subliem-eenvoudige: 'C'est vers la sérénité que nous devons tendre', deze twee woorden omspannen de waarheid, waaraan voor ons geen ontkomen meer is.

Hellas vond de sereniteit buiten de sacramentale heiliging van het leed en van den aardschen strijd: het vond haar in zijn optimistische natuurreligie. Michel Angelo kende heel de bitterheid en ook heel de verheffing van het leed: maar de sereniteit kende de kunstenaar Michel Angelo niet. Lichaam en geest bleven hem twee en de ontzaglijke mensch, die Michel Angelo was, moest er toe komen den kunstenaar in hem te verloochenen, Rodin heeft hem 'den laatsten der Gothikers' genoemd: een suggestief woord, maar een uitspraak die men toch geneigd is in verband te brengen met Rodin's bekentenis tegen de Gothiek bewonderend aan te zien zonder haar ooit volkomen te verstaan. Hoe oneindig sensueeler is Michel Angelo's kunst, dan ooit de Gothiek is geweest! Hoeveel vertwijfelder is zijn onrust! De Gothiek kende en vertolkte die sereniteit, welke een *overwinning* beteekent op het leed. En zoo stralend, zoo heilig van gelukzaligheid is deze sereniteit, dat zelfs de teederste en edelste schoonheid der Grieksche plastiek haar nooit ook maar benaderd heeft. Hier glimlacht de gouden geestes-vreugde, die, bevrijd uit de sfeer der zinnen, zich zegevierend met de natuur-wereld verzoent in gewesten, den denker Plato wèl vertrouwd,

maar den Griekschen kunstenaar onbereikbaar. Want al verklaart Plato de Grieksche schoonheid, deze verklaart Plato niet. Een Platonisch *beeldhouwer* ware ondenkbaar. Eerst in Christus heeft zich Plato's wijsheid kunnen verzinnelijken en veralgemeenen.

Wat ons ook van de Middeleeuwen scheiden mag - en niet slechts ten nadeele, waarlijk, verhoudt zich onze tijd tot gene! - dit blijft ook voor ons de waarheid en de werkelijkheid: dat het geluk verworven moet worden, door de sfeer van 't pessimisme heen. En deze waarheid heeft Rodin onstuimig beleden, hoewel hij - als Mozes - het land der belofte van verre aanschouwen, doch niet betreden mocht. Geen onzer vermag dat in duurzame verzekerdheid. Nog niet genoeg geleden heeft onze arme menschheid, want haar nameloos leed heeft zij nog niet genoeg verinnerlijkt.

Maar Rodin, zoo min als een onzer, kon terug keeren tot de levens-sfeer, waaruit de Gothische schoonheid ontbloeid is, Zijn liefde voor de Grieken beteekende een levens-verruiming, een aanvaarden van het aardsche en menschelijke, een Humanisme dat - meer dan 't klassiek Humanisme der 16e en 18e eeuw - uit 't Christelijk wereld-besef natuurlijk opgroeit. Sterker dan de Middeleeuwen voelen wij, dat het Goddelijke zich in de aardsche machten en in den onvolkomen mensch manifesteert. Uit de samensmelting der twee groote, religieuze wereldbeschouwingen, die Europa beheerschten, de Grieksche en de Christelijke, wordt geboren die heldhaftige cultus van de werkelijkheid, van den wil, van het moeizame en grootsche leven. Dit is ons Christelijk Paganisme.

Hoe ver stond tenslotte Rodin af van de Grieksche placiditeit en van de Gothische ascese! Ik noem hem den dichter van den bevrijdenden wil, van den

wil ten leven, van het moedig willen, dat 't 19e eeuwsch pessimisme overwon. Maar steeds is bij hem dit besef dat het willen een onbevrediging blijft, zoodat het, stijgende, zich sublimeert tot een verlangen, een verlangen naar bevrijding uit de sfeer van het willen, een verlangen naar het *niet* meer verlangen, naar het *niet* meer willen.

En ik zie dan vóór mij de gebaren zijner beelden: het ontwakend verlangen der 'Age d'airain', het strevend en triomfeerend verlangen van den 'Johannes de Dooper', het verdoemd verlangen der 'Eva', het gebroken verlangen der 'Burgers van Calais', het onmogelijk en heroïsch verlangen van den 'Balzac'. Is zijn 'Denker' zelf niet een Willer? het denken is hier in een dynamische kracht, een kosmische kracht van verlangen. En ik zie de beelden der sirenen, der centauren, der faunen, die angstig zich uitstrekken naar een onbereikbare wereld van vrijheid; ik zie het beeld der Illusie, dochter van Icarus, de gevleugelde mensch, die met een slag neerslaat op de te overmoedig ontvluchte aarde; ik zie de smartelijk verzonken, die zoo on-Grieksche Caryatide. En de portret-koppen zie ik: al deze heroïsche en hevig willende karakters, deze sterke menschen met hun trots geheven of opstandig gebogen hoofd, met hun verbeten mond, met hun donker willenden blik, deze mannen, die bezeten zijn door onvervulbare wenschen. En de edele verteedering zie ik van de 'Baiser', de 'Printemps', de 'Eternelle Idole', de 'Romeo and Juliet': de muzikale poëemen van een onbevredigd, maar in zich zelf geheiligd verlangen der ziel.

En dan zie ik de groote litteraire gestalten van zijn tijd zich scharen om hem heen. Ik zie het jonge, het weer levens-geloovige schrijvers-geslacht van Frankrijk: en Suarès, een Philippe, een Rolland,

discipels van den filosoof, die het leven leerde zien als een bewegelijke, willende intuïtiekracht.

Maar tot dit jonge geslacht behoorde Rodin niet. Hij was een oud man, die zijn laatste scheppingen volbracht, toen deze pioniers zich te uiten begonnen. Hun realiteits-erkenning is strenger, hun ernst naakter, hun levens-vertrouwen zegevierender. Stelliger hebben zij het pessimisme en materialisme der 19e eeuw afgewezen. Rodin's tijdgenooten waren veeleer de sterke Naturalisten en hun verfijnde decadenten: de ruige en ondiepe Zola, de koude en felle Huysmans, de wijsgeerig-ironische Anatole France. En Rodin - het werd reeds betoogd - behoorde evenmin tot deze.

Liever denk ik aan hem, die - buiten Frankrijk's grenzen - het verleden samenvatte, het heden aanvaardde en den geest van 't jonge Europa voorbereidde, die Victor Hugo en Walt Whitman omspande: ik zou Rodin den Verhaeren der beeldhouwkunst willen noemen. Ik denk aan den dichter van den heroïschen wil en van de daad, den dichter der natuur als kosmische scheppingskracht, den levens-apostel, den driftige en stoutmoedige, die ook een teedere was, een mijmerend minnaar, den dichter der Volks-helden en den dichter der Vrouw.

Bij den edelmoedigen Verhaeren is steeds een element geweest van rhetoriek. Iets meer stijlbeheerschtheid zou meer ernst beteekenen. Iets meer rust en aandacht zou minder vormen-schoonheid en meer psychische diepte beteekenen. Maar omdat Verhaeren zoo uitbundig zijn ontroeringen uitzingt, zoo pathetisch zijn vizioenen beeldt, daarom blijft hij, in zijn roekeloosheid, groot en daarom hebben de aesthetische fijn-proevers ongelijk, die slechts den Verhaeren der teedere liefde-liederen, der ‘Heures Claires’ willen erkennen: want in die andere lyrische verbeeldingen, in die extatische lofzangen

op den arbeid, op den scheppenden wil, in die evocaties van het gedachte-leven, van de geschiedenis der menschheid en van den geest der gemeenschap, in die vizioenen der barende aarde en der bezielde Natuur, waar de mensch zich in liefde mee vereenzelvigd weet, juist in die minder evenwichtige, laat 't zijn meer rhetorische verzen van een soms Dionysische vervoering, is Verhaeren het eigenst, het nieuwst, tenslotte het meest zich zelf.

Als Verhaeren, is Rodin groot in zijn onrust, in de onstuimige bewogenheid van zijn rythme; als deze zoekt hij vergeefs tot klaarheid en éénheid te komen. De zelf de drift naar het heroïsche, die Verhaeren doorkoortste, dreef ook hem voort en adelde zich tot *geest* drift.

Rodin's gestemdheid echter bleef weemoediger. Tot in zijn klachten toe behield de Vlaming een luidruchtigen toon van zegepraal; Rodin's meest heidensche zangen bleven ‘in mineur’. Verhaeren was romantischer en meer barok; Rodin had in zijn meest impressionistische werken een eeuwiger accent; hij was, zoo niet naakt van eenvoud, toch dieper bezonnen. De vlammende vreugde, die Walt Whitman in enkele oogenblikken doorstralen kon, glanst in Verhaeren nooit met zoo zuiveren gloed. In dezen tijd, in deze wereld is het optimistisch enthousiasme niet mogelijk zonder de zelfbegoocheling der rhetoriek. Rodin is dieper en dus grooter dan Verhaeren.

Omdat de grond-toon van zijn wezen weemoediger was, daarom heeft zijn levens-geloof meer gezag.

‘L'homme peut être le forgeron de son bonheur’, sprak Rodin: dit woord kan gelden als de strijdleus van het jonge geslacht, dat - in weerwil der helsche werkelijkheden, toch weer vertrouwen durft op het leven, op zich zelf, op het mysterie waarvan wij zelf een verpersoonlijking zijn.

Rodin, de samenvatter, de laatste der Renaissancisten - naar ik hem noemde - wist toch, als alle grooten, van zijn tijd te zijn. Niet slechts van zijn tijd was hij doordat hij een onrustige was, maar vooral daar deze onrust zelf een zeker idealisme inhield. Hij, de beeldhouwer van het karaktervolle, van het gebaar, van de beweging, hij, die zeide: ‘in werkelijkheid staat de tijd niet stil, alles is overgang’, hij die in de doelbewustheid der natuur geloofde en zeide: ‘La nature, par une loi divine, revient constamment au meilieur, tend sans cesse vers le parfait’, die den mensch eerde als dader en schepper, die in zijn daden en in zijn denken den arbeid verheerlijkt heeft en zeide: ‘le monde ne sera heureux que quand tous les hommes auront des âmes d'artistes, c'est à dire quand tous prendront plaisir à leur tâche", die - hoewel beheerscht door het besef van een volstrekt idealisme boven onze ervarings-wereld uit - niets zoo haatte als het dogma, het systeem, de theorie, Rodin is de aankondiger te noemen der evolutionistische wereldbeschouwing, die aan het intellectualisme een einde maakte en het religieus gevoel nieuwe banen opende.

Hier ligt de kern van zijn natuur-aanvoeling, de oplossing van zijn dramatisch gestemd pantheïsme, dat hem scheidde zoowel van Michel Angelo als van de Grieken. De wil heiligt 't leven. In den mensch, als in heel de natuur, werkt een drang naar vervolkomening. Michel Angelo's dualisme ontkende hij en hij wist waarom hij geen Griek kon zijn: ‘De wereld-orde der Grieken is een droom geweest van wereld-stilstand’, zeide hij. ‘L'âge d'or que nous entrevoyons à l'horizon de l'avenir, ils le plaçaient loin derrière eux dans le recul du temps’. De wet der orde, die in de natuur heerscht, is een wet van eeuwige verandering.

Hier ten slotte ligt de kern ook van Rodin's aesthetiek.

'Tout ce qui est dans la nature est beau, puisque c'est vivant. - 'La Beauté, c'est la vie, quelle que soit la forme'. - 'Donnez votre vie, patiemment, passionnément, pour comprendre la vie'.

Geduldig en hartstochtelijk, patiemment et passionnément: de samenkoppeling dezer te vaak als tegenstrijdig begrepen woorden, kenmerkt Rodin, die geduldig kon zijn omdat zijn hartstocht zoo groot was en wiens hartstocht tot bezinning kon voeren, daar geduld er mee vereenigd bleef. Rodin leert ons aandacht te hebben en te *doen*: de bezinning lief te hebben en de daad. Rodin leert ons dit verbijsterende leven oneindig lief te hebben en te vertrouwen.

Elke zuivere levens-manifestatie is onvoorwaardelijk schoon. Het leven, in zijn onschendbare wezen, kunnen wij nooit genoeg eerbiedigen. Dit weten, dit voelen wij immers in de uren onzer kracht. 'Etre homme avant d'être artiste': dat blijft het kardinaal gebod in 't rijk der kunst, zegt ons Rodin in zijn 'testament'[1]. 'Le vrai art se moque de l'art'. De schoonheidsidee, aldus begrepen, heeft wel weinig meer gemeen met die der aestheten!

'La beauté n'est pas un point de départ, mais d'arrivée; une chose ne peut être belle qui si elle est vraie. La vérité elle-même n'est qu'une complète harmonie... Le miracle de la vie ne pourrait se perpétuer sans le renouvellement continu d'un universel équilibre'.

Is niet in deze woorden uitgedrukt hoe de edele, maar onbewegelijke schoonheidsdroom der Grieken stroomend geworden is en als stroomende kracht

1) Afgedrukt in de laatste uitgaaf (1919) van Gsell's Rodin-boek.

Graf-monument

de werkelijkheden van het leven doordringt? Wij benaderen hier nog slechts aarzelend een ideeënwereld en een levens-conceptie, die een ander, een gelukkiger geslacht wellicht in rustig bewustzijn beheerschen zal. Wij willen de vermoedens, die Rodin zelve meer voorvoelde dan verstond, niet tot te makkelijk te formuleeren begrippen verstelligen.

'Il viendra quelqu'un qui expliquera ce que je commence à entrevoir en disant: toute la terre est belle, et aux hommes: vous êtes tous beaux'.

Dit zij zijn boodschap aan ons en dit de taak die hij ons heeft opgedragen. De naam Rodin beteekent de eeredienst van het scheppende leven.